Gerald Prince

DICȚIONAR

NARATOLOGIE

„Mi-am dorit să ofer un ghid accesibil pentru termenii, conceptele şi tendinţele care jalonează analiza naraţiunii, de asemenea un punct de plecare pentru dezvoltarea uneltelor naratologice". (Gerald Prince)

„Gerald Prince îşi cunoaşte bine domeniul. A contribuit din plin la inventarea lui". (Seymour Chatman)

Gerald Prince, autorul *Dicţionarului*, este profesor de franceză la University of Pennsylvania. A mai publicat *Narratology*, Berlin: Mouton, 1982.

Sorin Pârvu, traducătorul *Dicţionarului*, este profesor de engleză la Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi. A mai publicat *The Romanian Novel*, New York: Columbia University Press, 1992.

www.euroinst.ro

INSTITUTUL EUROPEAN

Colecția

DICȚIONAR

9

Gerald Prince

DICȚIONAR *de* NARATOLOGIE

Traducere de SORIN PÂRVU

INSTITUTUL EUROPEAN
2004

GERALD PRINCE, autorul volumelor *A Grammar of Stories* (1973) şi *Narratology* (1982) este profesor de franceză la University of Pennsylvania

Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*
© 1987 by University of Nebraska Press
© 2004 by Institutul European, Iaşi
Publicat prin acord cu University of Nebraska Press.

www. euroinst.ro

INSTITUTUL EUROPEAN
Iaşi, str. Cronicar Mustea nr. 17, 700198, C.P. 161
euroedit@hotmail.com

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:
PRINCE, GERALD
Dicţionar de naratologie / Gerald Prince; trad de Sorin Pârvu. - Iaşi: Institutul European, 2004
Bibliogr.
ISBN 973-611-278-0

I. Pârvu, Sorin (trad.)

82.09

Reproducerea (parţială sau totală) a prezentei cărţi, fără acordul Editurii, constituie infracţiune şi se pedepseşte în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMANIA

Prefaţa Traducătorului

Esenţială pentru definirea naraţiunii şi, implicit, a naratologici rămîne distincţia „istoric - discurs" (întîiul termen provenind în general din eng. *story*; cel de-al doilea, într-un raport să-i spunem de opoziţie cu primul, provenind şi din eng. *story*). De cum am rezolvat-o, după experimente uneori năucitoare, dă seama tabelul de mai jos:

Aristotel	logos		mythos	
Forster. 1927	istorie	intrigă		
Weinrich. 1964	univers narat		univers comentat	
Şklovski. 1965	fabulă		subiect	
Todorov. 1966	istorie		discurs	
Ricardou. 1967	ficţiune	naraţie		
Benveniste. 1971	istorie		discurs	
Genette. 1972	istorie	povestire		naraţie
Bal. 1977	istorie	povestire		text narativ
Chatman. 1978	istorie		discurs	
Genette. 1980	istorie	naraţiune		narare
Prince. 1982	narat		narare	
Rimmon-Kenan. 1983	istorie	text		naraţie
Bal. 1985	fabulă	povestire		text
Prince. 1987	narat	naraţiune	narare	naraţie

Contribuţiile mai recente, neincluse în *Dicţionar*, le-aş pune în ecuaţiile următoare:

Cohan/Shires. 1988	istorie		narație	
Toolan. 1988	istorie	text		narație
O'Neill. 1994	istorie	text	narație	textualitate

Îmi aduc aminte de „briciul lui Ockham" (conform căruia definiţiile nu trebuie multiplicate dacă nu este absolut necesar) şi mă întorc atunci la formaliştii ruşi ori la Benveniste: modelul lor binar (*fabula* vs. *sjuzet*, *histoire* vs. *récit*) aduce claritate conceptuală în bună tradiţie aristotelică şi reafirmă un adevăr indubitabil, anume că ceea ce ne spune *cu adevărat* naratorul se reduce la o „fabulă"/ „istorie" cronologică – una pe care cititorul încearcă să o reconstituie în ordinea ei temporală – şi că secvenţele „subiectului"/„povestirii" nu sînt decît devieri de la o poveste preexistentă.

Dar uit de Ockham şi, cum mă surprind cîştigat de demonul competiţiei, propun şi eu un model care, firește, nu poate avea mai puţin de patru termeni, numărul maxim! Deci:

Pârvu. 2003	pre(-)text	text	textualizare	paratextualitate

unde: 1) *pre(-)textul* este o abstracţie, o serie de evenimente narate reconstruite din text; 2) *textul* este un produs finit compus din cuvinte fixate pe pagină, delimitîndu-se ca program de pre(-)text; 3) *textualizarea* este punerea în cuvînt tipărit, reconstrucţia-în-text a pre(-)textului; 4) *paratextualitatea*, sau „narațiunea-ca-text" în sensul lui Barthes, vizează producerea textului (autorul) şi receptarea textului (cititorul).

Pentru a păstra totuşi ideea de „unitate în diversitate" pe care o impune acest dicţionar – primul şi, după ştiinţa noastră, unicul în domeniu –, ca şi pentru a nu-l deruta pe cititorul deja avizat, am tradus un termen ca *sender* fie prin „trimiţător", fie prin „remitent", „emiţător", „locutor", „destinator", „expeditor", după cum sursa la care se face trimiterea este Propp, Greimas, Jakobson, Bahtin, Genette ş.a.m.d.; mi-am mai dorit să fac astfel o reverenţă cărturarilor (Mihai Pop, Ştefan Stoenescu, Maria Carpov, Ion Pop) care şi-au legat numele de „părinţii" naratologiei moderne: Propp, Booth, Greimas, Genette.

O asemenea strategie a fost posibilă mai ales cînd termenul în cauză fusese lansat (vehiculat) în spaţiul cultural francez. Cînd termenul provenea însă din limba germană nu l-am preluat ca atare (deşi Gerald Prince aşa a procedat), ci am propus echivalenţe româneşti, cu atît mai mult cu cît varianta originală apare în paranteze pătrate şi poate fi folosită ca reper. La fel am procedat şi cu termeni ruseşti precum *ostranenie* sau *skaz*, chiar dacă cu oarecari reţineri într-un caz sau altul, pentru că varianta românească s-ar putea să nu acopere în totalitate sfera semantică originală. Dar, între un cuvînt care nu spune nimic cititorului „mediu", căruia i se adresează acest dicţionar în ultimă instanţă, şi un altul care spune totuşi ceva, l-am ales pe acesta din urmă. N-am vrut, de dragul unei eventuale tehnicizări – dezirabilă în principiu („intruziunea auctorială" pentru „intruziunea/inserţia autorului", nu-i aşa?) dacă nu-i atinsă de snobism, ca în „enunţiator" pentru „enunţător" – să ocultez textul mai mult decît este necesar. Îmi amintesc aici de ţăranca lui Cehov (pomenită de I. Lotman), pentru care sacralizarea slujbei bisericeşti nu funcţiona cîtă vreme ca se derula în limba rusă; de îndată însă ce apăreau pasaje în limba slavonă „de neînţeles", ţăranca înceta să mai asculte

impasibilă, cădea în genunchi şi începea să plîngă... limba ininteligibilă fiind receptată ca semnal al trecerii de la mesajul cotidian la mesajul sacru. Îmi mai amintesc de locotenentul lui Hemingway (citat de Maurice Blanchot) pentru care cuvintele „străine" *Todt*, *guerre*, *muerte* sînt mai apte să sugereze ideea de moarte decît cuvîntul englez „neaoş", *death*.

N-am ocolit deci tehnicizările (în cazul verbelor *to show* şi *to tell*), mai ales acolo unde traducerea literală mi s-a părut că ar deranja un anumit uz al limbii române: de a folosi substantive pentru redarea conceptelor; în cazurile citate am urmat, în plus, modelul francez (Todorov a folosit „reprezentare" şi „relatare", iar Genette – „povestirea evenimentelor" şi „povestirea vorbelor"). În spiritul aceleiaşi „obsesii triunghiulare" (vezi René Girard), m-am inspirat adeseori din interpretările unui Barthes sau Stanzel. Sprijinindu-mă pe autoritatea celui din urmă, bunăoară, mi-am permis să corectez erori încetăţenite la noi. Astfel, punctul de vedere numit de Henry James *reflector* a pătruns în limba română ca „reflector", trimiţîndu-ne astăzi la „obiectul reflectorizant" (ceea ce Friedman numeşte *camera*, iar Stanzel – *Reflektorfigur*), mai curînd decît la „rezoner", la „fiinţa care reflectează". Cazuri ca acestea sînt extrem de delicate, pentru că un cuvînt, o dată intrat în obişnuinţă, sfîrşeşte prin a nu mai fi pus sub semnul îndoielii. Am mers de aceea, totdeauna, pe urmele termenului original, reuşind astfel, între altele, să corectez discret articolul „funcţie" (prin confruntare cu versiunea originală a lui Propp), mai puţin discret articolul „agent" (prin referinţă directă la Bremond), ori chiar brutal articolul *appellative/ conactive function* care lipseşte, dar pe care l-am reconstituit recitindu-l pe K. Bühler. Cînd am detectat erori de altă natură, de asemenea le-am ajustat. Astfel, localizarea ediţiei engleze

din *Structuralismul* lui Piaget oscilează între 1970 şi 1980; cum nu am cunoştinţă de ediţia din 1980, am presupus că este vorba de o greşeală de tipar şi am modificat peste tot.

„Colaborări" cu Gerald Prince am îndrăznit, firește, şi acolo unde nu am avut încotro. Astfel, cuvintele-titlu *time* şi *tense* (ambele însemnînd „timp") sau *mode* şi *mood* (ambele însemnînd „mod") le-am rescris sub intrări noi („timp", „timp gramatical"; respectiv „mod", „mod narativ", „mod dramatic"), mergînd pe urmele referinţelor – sper să fi avut inspiraţie. Cititorul va trebui să mă creditez şi atunci cînd am de-a face cu termenii *proposition*, *clause*, *sentence*, toate însemnînd „propoziţie"; am fost tentat o clipă să mai simplific lucrurile şi să traduc cel puţin termenul *clause* prin „clauză", avînd aici precedentul lui Timotei Cipariu, dar mi-am adus aminte că profesorul meu de limba română din Şcoala primară vorbea de „propoziţie simplă", „propoziţie dezvoltată"... iar clasificarea aceasta, de o orgolioasă simplitate, m-a luat în posesie cu aceeaşi vrajă cu care de ani buni mă ţine în posesie o afirmaţie a cărei suverană naivitate nu putea veni decît dinspre Aristotel: „[o naraţiune] are un început, un mijloc şi un sfîrşit".

La început, cînd existau numai fragmente din traducere, am primit laude de la Ştefan Avădanei, Cornel Dimitriu, Dumitru Dorobăţ, Monica Gafiţa-Vasiliu, Smaranda Heroiu, Carmen Pamfil – le mulţumesc pentru încurajări şi sugestii; pe la mijloc, în faţa întregului text, Petru Ioan şi Dumitru Irimia au fost mai puţin elogioşi – le sînt profund recunoscător pentru corecturi şi critici; spre sfîrşit a revenit Monica Gafiţa-Vasiliu aducînd ordine şi stil – n-am găsit cuvinte să-i mulţumesc îndeajuns, din nefericire.

Prefaţa Autorului

În dicţionarul de faţă definesc, explic şi ilustrez termeni care sînt specifici naratologiei (de ex., *narem*, *extradiegetic*), termeni a căror accepţie naratologică diferă de alte accepţii (de ex., *voce*, *transformare*) şi termeni al căror înţeles tehnic sau „uzual" aparţine unui domeniu semantic esenţial pentru descrierea şi argumentaţia naratologică (de ex., *cod*, *regula rescrierii*).

Lista mea nu este exhaustivă. Am reţinut numai acei termeni care se bucură de largă circulaţie în naratologie – termenii folosiţi de naratologi cu preferinţe teoretice sau metodologice diferite –, ca şi unii pe care îi consider utili şi care s-ar putea să capete popularitate; nu am omis termenii care nu mai sînt la modă, deşi au fost cîndva. M-am concentrat asupra termenilor folosiţi în legătură cu naraţiunile verbale mai curînd decît cu cele non-verbale: cred că această prejudecată reflectă prejudecăţile naratologiei înseşi. M-am străduit să nu neglijez vreo direcţie importantă: m-am inspirat din tradiţia anglo-saxonă iniţiată de Henry James şi Percy Lubbock, tradiţia germană venind dinspre Lämmert şi Stanzel, formaliştii şi semioticienii ruşi, structuraliştii francezi şi poeticienii din Tel Aviv; am luat în seamă studiile naratologice scrise de lingvişti, psihologi, antropologi, istorici şi cercetători ai inteligenţei artificiale; şi nu l-am uitat pe Aristotel. Totuşi, mi-am trădat preferinţa faţă de ceea ce constituie, probabil, direcţia naratologică cea

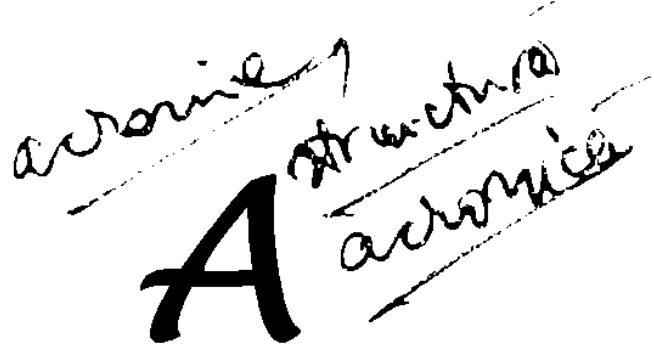
mai influentă din ultimii ani ai secolului, aceea a naratologilor „francezi" sau „de inspirație franceză". În sfîrșit, am lăsat deoparte mulți termeni care vor fi fiind pertinenți pentru analiza narațiunii, dar pe care eu îi văd mai curînd figurînd în dicționarele de retorică, semiotică, lingvistică sau literatură (de ex., *principiul participației* și *alegoria*, sau *romanul* și *romanțul*).

Dacă lista cuvintelor-titlu nu-i exhaustivă, nici explicațiile aferente nu pretind a fi complete. În primul rînd, nu am încercat să ofer un florilegiu complet de definiții pentru un termen anumit, sau pentru interpretările acestuia; am încercat, mai degrabă, să ofer un punct de vedere sintetic și, ca atare, m-am oprit la ceea ce consider a fi cele mai importante și utile definiții sau interpretări. În al doilea rînd, am optat în mod repetat pentru formulările scurte, în credința că un dicționar ar trebui să fie (și el chiar poate fi) un început util. (Puținele cazuri în care am citat formulări de mai mare întindere vor să sugereze bogăția discuțiilor pe care le-au provocat un anumit termen și noțiunile pe care le desemnează el). Am încercat să păstrez limbajul tehnic la un minimum necesar și am fost zgîrcit cînd a fost vorba de exemple (în mod paradoxal, ele duc adesea la confuzii, și nu la clarificări); dar nu am evitat repetițiile, căci am mare încredere în eficacitatea lor pedagogică.

Termenii selectați sînt prezentați în ordine alfabetică. Am folosit din abundență referințele transversale, în ciuda anxietății pe care le-ar putea ele stîrni, și aceasta pentru a trimite la relații, paralelisme și contexte, ca și pentru a sugera exemple sau clarificări suplimentare: cînd un termen descris în dicționar apare în corpul articolului, el e tipărit în CAPITĂLUȚE. Singurele excepții de la această practică survin pe seama unor termeni recurenți, precum cel de *narator*, sau de *personaj*: trimiterile transversale ar fi

fost atunci superflue. În plus, ori de cîte ori descrierea (sau cunoaşterea) unui termen sau altuia din dicţionar pare a îmbogăţi înţelegerea unui anumit cuvînt-titlu, am adăugat o asertiune de genul „Vezi şi cutare", chiar la sfîrşitul articolului. Am oferit şi referinţe bibliografice la sfîrşitul multor articole, pentru a permite cititorului să cerceteze temele de unul singur şi să identifice cel puţin o parte din sursele pe care se bazează formulările mele. Din nou, puţinele excepţii de la această practică – de ex. *juxtapunerea*, *modelul constituţional*, *mediatorul* – sînt cazurile în care contextul, trimiterile transversale şi/sau asertiunile transversale fac superflue indicaţiile bibliografice. Cînd un cuvînt-titlu are două sau mai multe definiţii (de ex., *competenţă*, *contact*, *intrigă*) şi, dacă ele sînt pertinente, formularea articolelor în cauză trimite la titlurile cu adevărat relevante pentru fiecare definiţie. Referinţele sînt adunate în bibliografia de la sfîrşitul volumului.

Cînd am început să pregătesc acest dicţionar, intenţionam să conturez un sens al naratologiei ca disciplină şi să construiesc un spaţiu pentru semnalarea unor acorduri, compatibilităţi şi divergenţe frecvente într-un domeniu care deja înregistra amploare în zilele de glorie ale structuralismului. Dar, mai presus de orice, mi-am dorit să ofer un ghid accesibil pentru termenii, conceptele şi tendinţele care jalonează analiza naraţiunii, ca şi un stimul pentru dezvoltarea şi rafinarea uneltelor naratologice.



abordare emică [*emic approach*]. O abordare internă şi funcţională (opusă uneia ETICE, sau externe şi taxonomice) a unor situaţii şi produse (umane). Abordarea emică defineşte şi descrie constituenţii unui sistem în raport cu poziţia şi funcţia atribuită lor în sistem de cei care îi folosesc. ¶Kenneth Pike a folosit termenul *emic* prin analogie cu termenul *fonemic*. ¶Dundes 1962, 1964; Pike 1967. Vezi şi ABORDARE ETICĂ.

abordare etică [*etic approach*]. O abordare exterioară şi taxonomică (opusă uneia emice sau interne şi funcţionale) a situaţiilor şi produselor (umane). Abordarea etică foloseşte criterii care nu sînt intrinseci sistemului şi nu defineşte sau descrie constituenţii unui sistem din punctul de vedere al cuiva familiar cu acesta. ¶Kenneth Pike a folosit termenul *etic* prin analogie cu termenul *fonetic*. ¶Dundes 1962, 1964; Pike 1967. Vezi şi ABORDARE EMICĂ.

acronie [*achrony*]. Un eveniment fără vreo legătură temporală cu alte evenimente; un eveniment nedatat. Romanul *Gelozie* al lui Robbe-Grillet abundă în acronii. ¶Bal 1985; Genette 1980. Vezi şi STRUCTURĂ ACRONICĂ, ORDINE.

act [*act*]. **1.** Împreună cu ÎNTÎMPLAREA, unul din cele două tipuri de EVENIMENTE narate; o schimbare de stare produsă de un AGENT şi manifestată în discurs de o ASERŢIUNE PROCESUALĂ în modul lui *a face*; o ACŢIUNE. „Maria a

rezolvat problema" reprezintă un act, în timp ce „a plouat ieri" nu reprezintă un act. **2.** Un constituent sintagmatic al unei acţiuni, o acţiune fiind formată din mai multe acte. ¶Chatman 1978; Greimas, Courtés 1982. Vezi şi ASERŢIUNE NARATIVĂ.

act de vorbire [*speech act*]. Un enunţ considerat a fi un act direcţionat spre un scop anume. Realizarea unui act de vorbire implică performarea unui ACT LOCUTORIU (actul de a spune, de a produce un enunţ gramatical), a unui ACT ILOCUTORIU (îndeplinit *în* actul de a spune ceva pentru a atinge un scop oarecare: a face o promisiune, o asertiune, o cerere, a da un avertisment, a emite un ordin etc.) şi (ca o posibilitate) a unui ACT PERLOCUTORIU (executat *prin* actul de a spune ceva, şi descriptibil în funcţie de efectul pe care actul ilocutoriu, în acel caz anume, îl are asupra DESTINATARULUI: lămurindu-l să facă ceva, convingîndu-l că e vorba despre ceva etc.). De exemplu, actul de a rosti „Promit să fiu acolo" implică într-un context dat actul locutoriu de a face o propoziţie, actul ilocutoriu de a promite şi (în mod posibil) actul perlocutoriu de a-l convinge pe destinatar de buna credinţă a vorbitorului. În cazul aşa-numitelor acte de vorbire indirecte, un act ilocutoriu este executat indirect, prin performarea unui alt act ilocutoriu. Astfel, dacă o luăm *ad litteram*, „Aş vrea să deschizi fereastra" este o asertiune despre sentimentele DESTINATORULUI; totuşi, în contexte particulare, ea poate executa şi într-adevăr ea execută actul locutoriu de a face o cerere. ¶Teoria actelor de vorbire se dezvoltă din distincţia operată de J. L. Austin între CONSTATATIVE (enunţuri ca „Napoleon a cîştigat bătălia de la Austerlitz", sau „Pămîntul este plat", care descriu evenimente sau stări de lucruri în anumite universuri şi, în consecinţă, sînt fie adevărate, fie false în acele universuri) şi

PERFORMATIVE (enunțuri ca „Promit să vin" sau „Vă declar soț și soție" care sînt folosite mai curînd pentru a face decît a spune ceva, pentru a executa un act mai curînd decît pentru a spune că e vorba, sau nu e vorba de ceva). Totuși, așa cum își continuă Austin argumentarea, constatativele sînt ele însești performative, întrucît a spune (a afirma, a aserta, a raporta) că este, sau nu este vorba de ceva, constituie un fel de a face ceva. Într-adevăr, orice enunț sau set de enunțuri poate fi văzut ca performativ și poate fi privit ca un act de vorbire. ¶Se poate considera, firește, că NARAȚIUNEA constituie un act de vorbire, unul complex sau global, subsumîndu-le pe cele mai specifice, ale naratorului și personajului. ¶Austin 1962 [2003]; Chatman 1978; van Dijk 1977; Lanser 1981; Lyons 1977 [1995]; Pratt 1977; Searle 1969, 1975, 1976.

act ilocuționar. Vezi ACT ILOCUTORIU.

act ilocutoriu [*illocutionary act*]. Un act îndeplinit *în* gestul de a spune ceva pentru a atinge un scop oarecare: prin aceea că enunț „Promit să fiu acolo mîine", de exemplu, execut actul ilocutoriu de a promite. Împreună cu un ACT LOCUTORIU și (poate) un ACT PERLOCUTORIU, un act ilocutoriu este implicat în executarea unui ACT DE VORBIRE. În cazul așa-numitelor acte de vorbire indirecte, un act ilocutoriu este executat indirect prin performarea unui alt act ilocutoriu: astfel, dacă e să luăm *ad litteram*, „Aș vrea ca tu să deschizi fereastra" face o aserțiune despre sentimentele destinatorului; în anumite contexte, totuși, poate executa (și chiar execută) actul ilocutoriu de a formula o cerere. ¶Performarea unui act ilocutoriu depinde de realizarea așa-numitelor condiții de oportunitate sau adecvare. De exemplu, condițiile pentru actul ilocutoriu,

cînd e să punem o întrebare, includ următoarele: (1) DESTINATORUL nu ştie răspunsul; (2) el crede că DESTINATARUL s-ar putea să ştie răspunsul; (3) el vrea să ştie răspunsul; (4) nu-i clar că destinatarul va da răspunsul fără să fie întrebat. Dacă nu se îndeplineşte una dintre aceste condiţii, trebuie spus că întrebarea este inoportună sau nepotrivită (ca întrebare). ¶Între multele încercări de a clasifica actele ilocutorii, aceea a lui John Searle rămîne, probabil, cea mai cunoscută: avem reprezentanţi (consideraţi ca relevînd o stare de lucruri, de ex., a aserta, a povesti, a reproduce, a sugera, a insista sau a jura); directive (considerate ca fiind capabile să determine un destinatar să facă ceva, de ex., să ceară, să comande, să implore); comisive (determinîndu-l pe destinator să facă ceva, de ex., să promită sau să ameninţe); expresive (exprimînd atitudinile psihice ale destinatorului, de ex., gestul de a mulţumi, a întîmpina, a deplînge); declarative (realizînd starea de lucruri la care se referă executanţii, de ex., a boteza, a căsători, a binecuvînta, a aresta). ¶Văzută ca un act de vorbire, s-ar putea spune că o NARAŢIUNE presupune actul ilocutoriu de ameninţare, o alta pe aceea de deplîngere, şi o alta pe aceea de sugestie. Mai general, s-ar putea spune că orice naraţiune povestibilă deţine statutul ilocutoriu de asertiune exclamatorie. ¶Austin 1962 [2003]; Chatman 1978; van Dijk 1977; Lyons 1977 [1995]; Pratt 1977; Searle 1969, 1975, 1976. Vezi şi PERFORMATIV, NARABILITATE.

act locutoriu [*locutionary act*]. Actul de a spune, de a produce un enunţ lingvistic. Cînd spun „Pămîntul este rotund", de exemplu, execut actul locutoriu de a face o propoziţie după regulile limbii române. Împreună cu un ACT ILOCUTORIU şi (poate) un ACT PERLOCUTORIU, un act

locutoriu este implicat în îndeplinirea ACTULUI DE VORBIRE. ¶Austin 1962 [2003]; Lyons 1977 [1995]; Searle 1969.

act locuţionar. Vezi ACT LOCUTORIU.

act perlocutoriu [***perlocutionary act***]. Un act executat *prin a spune ceva,* descriptibil în raport cu efectul pe care ACTUL ILOCUTORIU l-a executat *în* gestul de a spune că ceva afectează DESTINATARUL. Cînd spun cuiva „Promit să fiu acolo", (s-ar putea să) realizez, prin promisiune, actul perlocutoriu de a-l convinge de buna mea credinţă. Împreună cu un ACT LOCUTORIU şi un act ilocutoriu, s-ar putea ca un act perlocutoriu să fie implicat în executarea unui ACT DE VORBIRE. ¶Nu s-a înregistrat un foarte mare progres în studiul actelor perlocutorii, ele fiind din ce în ce mai absente din cercetările întreprinse de teoreticienii actului de vorbire. Totuşi, cînd NARAŢIUNILE sînt văzute ca acte de vorbire, se spune că ele realizează uneori anumite acte perlocutorii (de ex., a convinge, a înfricoşa, sau a-şi amuza destinatarii). ¶Austin 1962 [2003]; Lyons 1977 [1995]; Pratt 1977.

act perlocuţionar. Vezi ACT PERLOCUTORIU.

actant [***actant***]. Un ROL fundamental la nivelul STRUCTURII PROFUNDE a naraţiunii (similar cu FUNCŢIA la Souriau, DRAMATIS PERSONA la Propp şi ARHIPERSONA la Lotman). Termenul a fost introdus în naratologie de Greimas, după lingvistul Tesnière, pentru care acesta desemna un tip de unitate sintactică. Prelucrînd taxonomiile de rol propuse de Souriau şi Propp, Greimas a ajuns la un MODEL ACTANŢIAL constînd, la origine, din şase actanţi: SUBIECT (LEU la Souriau, EROU la Propp), OBIECT (SOARE la Souriau, PERSONAJ CĂUTAT la Propp), REMITENT (BALANŢĂ la Souriau,

TRIMITĂTOR la Propp), DESTINATAR (PĂMÎNT la Souriau), ADJUVANT (LUNĂ la Souriau, AJUTOR şi DONATOR la Propp) şi OPOZANT (MARTE la Souriau, RĂUFĂCĂTORUL şi FALSUL EROU la Propp). Într-o versiune mai recentă a modelului actanţial greimasian, Adjuvantul şi Opozantul sînt consideraţi AUXILIANŢI, şi nu actanţi. ¶Un actant poate ocupa un număr bine definit de poziţii sau ROLURI ACTANŢIALE de-a lungul PARCURSULUI NARATIV. Subiectul, de exemplu, se poate stabili ca atare de Remitent, calificat (înzestrat cu competenţă) de-a lungul axei de capacitate, realizat ca performer de succes şi răsplătit pentru performanţa sa. Mai mult, la nivelul STRUCTURII DE SUPRAFAŢĂ a naraţiunii, un singur actant poate fi reprezentat de mai mulţi ACTORI diferiţi, iar mai mulţi actanţi pot fi reprezentaţi de unul şi acelaşi actor. Astfel, într-o poveste de aventuri Subiectul poate avea mai mulţi duşmani, ei toţi funcţionînd ca Opozanţi; iar într-o simplă poveste de dragoste, tînărul poate funcţiona, fie ca Subiect, fie ca Destinatar, în timp ce tînăra poate fi atît Obiect, cît şi Remitent. În fine, nu doar actorii umani, ci şi animalele, lucrurile şi conceptele pot îndeplini rolurile fundamentale care constituie modelul actanţial: un diamant poate reprezenta Obiectul căutării Subiectului, iar un imperativ ideologic poate funcţiona ca Remitent. ¶Deşi termenul de *actant* e frecvent folosit cu referire la rolurile esenţiale jucate de entităţi în universul de situaţii şi evenimente povestite, el mai e uneori folosit şi cu referire la rolurile de NARATOR şi NARATAR: aceştia sînt actanţi ai comunicării în opoziţie cu actanţii narării (Subiect, Obiect, Remitent sau Destinatar). ¶Courtés 1976; Culler 1975; Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hamon 1972; Hénault 1983; Scholes 1974. Vezi şi PERSONAJ.

actor [*actor*]. Concretizarea unui ACTANT la nivelul STRUCTURII DE SUPRAFAŢĂ a naraţiunii. Actorul, care rezultă din conjuncţia a cel puţin unui ROL ACTANŢIAL şi unui ROL TEMATIC, e reprezentat de o unitate echivalentă unei expresii nominale şi individualizat în asemenea mod, încît să constituie o figură autonomă a universului narativ. ¶Nu-i cazul ca actorul să apară ca o fiinţă antropomorfică: el ar putea, de exemplu, să ia forma unui covor zburător, a unei mese, sau a unei corporaţii. Mai mult, actorul poate fi individual (Ion, Maria), sau colectiv (mulţimea dintr-un metrou), figurativ (antropomorfic, zoomorfic etc.), sau nonfigurativ (Destinul). În sfîrşit, un actor poate reprezenta mai mulţi actanţi diferiţi, şi mai mulţi actori pot reprezenta unul şi acelaşi actant. În romanţuri, bunăoară, protagonistul funcţioncază adesea atît ca SUBIECT, cît şi ca DESTINATAR; iar în poveştile de aventuri, diverşii adversari ai eroului sau eroinei pot funcţiona, cu toţii, ca OPOZANŢI. ¶Adam 1985 [1999]; Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983; Mathieu 1974; Scholes 1974. Vezi şi PERSONAJ.

acţiune [*action*]. **1.** O serie de evenimente conexe, posedînd unitate şi semnificaţie şi deplasîndu-se printr-un ÎNCEPUT, MIJLOC şi SFÎRŞIT; o organizare sintagmatică de ACTE. În termeni aristotelici, o acţiune este o schimbare de situaţii care duce de la nenorocire la fericire, sau invers. Firește, două acţiuni pot constitui o acţiune mai mare. **2.** În terminologia lui Barthes, un grup de FUNCŢII subsumate aceluiaşi/aceloraşi ACTANT/ACTANŢI: de exemplu, funcţiile care angajează SUBIECTUL în deplasarea sa spre OBIECT ar constitui acţiunea pe care noi o numim CĂUTARE. **3.** Un act. ¶Aristotle 1968 [1965]; Barthes 1975; Brooks, Warren 1959; Chatman 1978; Genot 1979; Greimas, Courtés 1982.

acţiune ascendentă [*rising action*]. Împreună cu ACŢIUNEA DESCENDENTĂ şi PUNCTUL CULMINANT, unul din constituenţii fundamentali ai unei structuri a INTRIGII (dramatice). ACŢIUNEA ASCENDENTĂ porneşte de la EXPOZIŢIUNE şi îşi are apogeul în punctul culminant. ¶Freytag 1894. Vezi şi PIRAMIDA LUI FREYTAG.

acţiune descendentă [*falling action*]. Împreună cu ACŢIUNEA ASCENDENTĂ şi cu PUNCTUL CULMINANT, unul din constituenţii de bază ai unei structuri a INTRIGII (dramatice). Acţiunea descendentă urmează punctului culminant şi se întinde pînă spre DEZNODĂMÎNT. ¶Freytag 1894. Vezi şi PIRAMIDA LUI FREYTAG.

acţiune exterioară [*external action*]. Ce spun şi fac personajele, prin opoziţie cu ce gîndesc sau simt ele (ACŢIUNE INTERNĂ). ¶Brooks, Warren 1959.

acţiune internă [*internal action*]. Ceea ce simt şi gîndesc personajele, şi nu ceea ce spun şi fac ele (ACŢIUNE EXTERIOARĂ). ¶Brooks, Warren 1959.

adjuvant. Vezi AJUTOR.

adresant. Vezi DESTINATAR.

agent [*agent*]. **1.** O fiinţă umană sau umanizată care execută o ACŢIUNE sau un ACT; un PERSONAJ care acţionează şi influenţează cursul evenimentelor. **2.** Împreună cu PACIENTUL, unul din cele două ROLURI fundamentale din tipologia lui Bremond. Dacă pacienţii sînt afectaţi de anumite procese, agenţii (voluntari sau involuntari) iniţiază aceste procese şi, mai precis, influenţează pacienţii, le modifică

situaţia (îmbunătăţind-o sau înrăutăţind-o), sau o menţin (în bine sau în rău). Între tipurile de influenţatori, există informatori şi tăinuitori, seducători şi intimidatori, agenţi care obligă, dar şi alţii care interzic; între rolurile generale de amelioratori şi degradatori, există cazurile particulare de protectori şi frustratori; în setul de amelioratori, găsim protectori şi frustratori. ¶Bremond 1973 [1981]; van Dijk 1973; Scholes 1974; Todorov 1981. Vezi şi PRATTON.

ajutor [***helper***]. **1.** Unul din cele şapte ROLURI fundamentale, pe care şi le poate asuma un personaj (într-un basm), după Propp; unul din cei şase ACTANŢI în primele versiuni greimasiane ale MODELULUI ACTANŢIAL. ADJUVANTUL (analog la LUNA lui Souriau) îl ajută pe EROU sau SUBIECT. **2.** Într-un model greimasian mai recent, un AUXILIANT pozitiv, care este reprezentat, la nivelul structurii de suprafaţă, de un ACTOR diferit de cel ce reprezintă Subiectul. ¶Greimas 1970 [1975], 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983; Propp 1968 [1970]. Vezi şi DRAMATIS PERSONA, SFERĂ DE ACŢIUNI.

algebrizare [***algebrization***]. Opusul INSOLITĂRII. Dacă cea de-a doua, pentru Şklovski şi formaliştii ruşi, rezultă din tehnici (seturi de mijloace) care înstrăinează familiarul împiedicînd modurile automatizate de percepţie, algebrizarea automatizează la maximum percepţia şi permite o economie maximă de forţe perceptive. ¶Lemon, Reis 1965; Shklovsky 1965a [1983].

alocutor. Vezi RECEPTOR, DESTINATAR.

alomotiv [***allomotif***]. Un MOTIV ce poate surveni într-un anume context motivemic; un motiv care manifestă un

anume MOTIVEM. Dată fiind o situaţie în care ne este interzis să adunăm mere, de exemplu, un motiv ca „Fata împăratului a adunat mere" ar constitui un alomotiv la motivemul „violare". Alomotivele sînt pentru motiveme ceea ce alofonele (variante ale unei clase delimitate de sunete distincte) sînt pentru foneme (clase distincte de sunete). ¶Dundes 1964.

alternanţă [*alternation*]. O combinaţie de SECVENŢE narative (relatate de aceeaşi INSTANŢĂ POVESTITOARE, sau de altele), astfel încît unităţile uneia şi aceleiaşi secvenţe alternează cu unităţile unei alte secvenţe; o ORCHESTRARE de secvenţe. Se poate spune că o naraţiune ca „Ion era fericit şi Maria era nefericită; apoi Ion a divorţat, şi Maria s-a măritat; apoi Ion trăi nefericit, şi Maria trăi fericită" rezultă din alternanţa unei unităţi formată din „Ion era fericit; apoi Ion a divorţat; apoi Ion trăi nefericit" şi a unei unităţi alcătuită din „Maria era nefericită; apoi Maria s-a măritat; apoi Maria trăi fericită". ¶Împreună cu CUPLAJUL şi INSERŢIA, alternanţa este unul din modurile de bază de a combina secvenţe narative. ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Prince 1973, 1982; Todorov 1966 [1972a], 1981. Vezi şi POVESTIRE COMPLEXĂ.

ambreior [*shifter*]. Un termen sau o expresie al cărei referent este determinabil numai în funcţie de situaţia (EMIŢĂTOR, DESTINATAR, timp, loc) enunţului său (Jakobson): „Eu" şi „tata" sînt ambreiori. ¶Benveniste 1971 [2000a]; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Jakobson 1971.

amplitudine [*amplitude*]. Vezi ÎNTINDERE. ¶Chatman 1978.

anacronie [*anachrony*]. O discordanţă între ordinea în care (se spune că) au loc evenimentele şi ordinea în care ele sînt

povestite: un început IN MEDIAS RES, urmat de o întoarcere la evenimente anterioare constituie un exemplu tipic de anacronie. ¶În legătură cu momentul „prezent", momentul cînd se întrerupe relatarea cronologică a unei secvenţe de evenimente, pentru a le face loc; anacroniile pot reveni în trecut (RETROSPECŢIE, ANALEPSĂ, ÎNTOARCERE ÎN TRECUT), sau se pot îndrepta către viitor (ANTICIPARE, PROLEPSĂ, PROIECŢIE ÎN VIITOR). Ele au o anumită INTINDERE sau AMPLITUDINE (acoperă o anumită porţiune din TIMPUL ISTORIEI), ca şi un anumit ORIZONT (timpul istoriei pe care îl acoperă este situat la o anumită distanţă temporală de momentul „prezent"): în „Maria s-a aşezat. Peste patru ani va avea aceleaşi vedenii, iar neliniştea ei va dura o lună întreagă", anacronia are o întindere de o lună şi un orizont de patru ani. ¶Bal 1985; Chatman 1978; Genette 1980; Mosher 1980. Vezi şi ORDINE.

anaforă. Vezi AMBREIOR.

analepsă [*analepsis*]. O ANACRONIE care se întoarce în trecut în raport cu momentul „prezent"; o evocare a unuia sau a mai multor evenimente care s-au întîmplat înainte de momentul „prezent" (sau momentul cînd relatarea cronologică a unor secvenţe de evenimente se întrerupe pentru a face loc analepsei); o RETROSPECŢIE; o ÎNTOARCERE ÎN TRECUT: „Ion s-a înfuriat şi, deşi jurase cu mulţi ani înainte că nu-şi va ieşi niciodată din fire, a pornit să strige isteric". ¶Analepsele au o anumită ÎNTINDERE, ca şi un anumit ORIZONT: în „Maria nu mai putea suporta tensiunea, cu toate că s-a pregătit psihic ore întregi, încă de ieri", analepsa are o întindere de mai multe ore şi un orizont de o zi. ¶Analepsele de completare, sau REVENIRILE, umplu golurile lăsate de ELIPSE în cursul naraţiunii. Analepsele de repetare, sau REMEMORĂRILE, enunţă din nou evenimente

completează ELIPSELE

trecute, deja menţionate. ¶Genette 1980; Rimmon 1976. Vezi şi ORDINE, PROLEPSĂ.

analiza structurală a naraţiunii [*structural analysis of narrative*]. Analiza naraţiunii în funcţie de STRUCTURA ei. Explicînd o naraţiune (dată), analiza structurală acordă prioritate relaţiilor (sintactico-semantice) (în opoziţie cu, bunăoară, originea, funcţia sau substanţa). ¶Barthes 1975.

analiză [*analysis*]. O tehnică prin care gîndurile şi impresiile unui personaj sînt povestite de narator în numele său şi cu limbajul său. ¶Genette 1980. Vezi şi ANALIZĂ INTERNĂ, DISCURS NARATIVIZAT.

analiză diacronică [*diachronic analysis*]. Studiul schimbărilor în sisteme (lingvistice) sau în secţiuni ale lor, de-a lungul timpului. ¶Saussure 1966 [1998]. Vezi şi ANALIZĂ SINCRONICĂ.

≠ SIL

analiză internă [*internal analysis*]. Prezentarea făcută de un narator, în cuvintele sale, pentru gîndurile şi impresiile unui personaj; o REPRODUCERE NARATIVĂ de gînduri şi impresii în cuvinte care pot fi recunoscute ca venind din partea naratorului (în opoziţie cu MONOLOGUL NARAT); o PSIHONARARE. ¶Bowling 1950; Chatman 1978; Cohn 1978. Vezi şi ANALIZĂ.

analiză sincronică [*synchronic analysis*]. Studiul unui sistem (lingvistic), aşa cum apare el în unul şi acelaşi moment (fără a aduce în joc factori sau elemente care aparţin altor momente). ¶Saussure 1966 [1998]. Vezi şi ANALIZĂ DIACRONICĂ.

anizocronie [*anisochrony*]. O variaţiune în VITEZA narativă; o accelerare, sau o încetinire a TEMPOULUI. Schimba-

ANIZOCRONIE - variaţie în

rea din SCENĂ în REZUMAT sau din rezumat în scenă constituie o anizocronie. ¶Genette 1980. Vezi şi IZOCRONIE.

antagonist [*antagonist*]. Principalul adversar al PROTAGONISTULUI. O naraţiune articulată în funcţie de un CONFLICT interpersonal implică două personaje principale cu scopuri opuse: protagonistul (sau EROUL) şi antagonistul sau duşmanul. ¶Frye 1957 [1972]. Vezi şi ANTISUBIECT, CONTRAINTRIGĂ.

anticipare [*anticipation*]. O PROLEPSĂ, o PROIECŢIE ÎN VIITOR, o ACRONIE îndreptîndu-se către viitor în raport cu momentul „prezent" (sau cu momentul cînd se întrerupe relatarea cronologică a unei secţiuni de evenimente, pentru a face loc anticipării). ¶Chatman 1978; Genette 1980; Lämmert 1955; Prince 1982. Vezi şi NOTIFICARE PREALABILĂ, ORDINE.

anticlimax. Vezi BATOS.

antidonator [*antidonor*]. Opusul DONATORULUI. Antidonatorul este omolog cu OPOZANTUL. ¶Greimas, Courtés 1982.

antierou [*antihero*]. Un EROU noneroic; un erou definit prin atribute negative; un PROTAGONIST ale cărui trăsături sînt antitetice faţă de cele asociate prin tradiţie cu un erou. Bardamu în *Călătorie la capătul nopţii* de Céline şi Yossarian în *Catch-22* de Heller sînt antieroi. ¶Scholes, Kellogg 1966.

antidiscurs [*antistory*]. Vezi ANTINARAŢIUNE. ¶Chatman 1978.

antinaraţiune [*antinarrative*]. Un text (verbal sau nonverbal) care adoptă capcanele naraţiunii, dar punînd siste-

matic la îndoială logica narațiunii și convențiile narațiunii; un ANTIDISCURS. *Gelozia* lui Robbe-Grillet și *Molloy* de Beckett sînt antinarațiuni. ¶Chatman 1978.

antiremitent [*antisender*]. Opusul REMITENTULUI. Cel de-al doilea trimite SUBIECTUL în căutare și îl înzestrează cu un set de valori; antiremitentul reprezintă un set opus de valori și trimite ANTISUBIECTUL într-o căutare care este în contradicție cu aceea întreprinsă de Subiect. ¶Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983.

antisubiect [*antisubject*]. Opusul SUBIECTULUI. Antisubiectul are scopuri care sînt în contradicție cu cele ale Subiectului. Nu ar trebui să fie văzut ca un simplu OPOZANT care vine accidental în conflict cu Subiectul sau care reprezintă un obstacol vremelnic pentru Subiect. Ca și acesta din urmă, el este un căutător, iar narațiunea este articulată în funcție de căutările lor conflictuale: în *Problema finală*, Holmes reprezintă Subiectul, iar Moriarty Antisubiectul. ¶Dacă Subiectul este concretizat ca PROTAGONIST la nivelul STRUCTURII DE SUPRAFAȚĂ a narațiunii, Antisubiectul este concretizat ca ANTAGONIST. ¶Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983; Rastier 1973. Vezi și ANTIREMITENT.

argument [*argument*]. **1.** Rezumatul unei narațiuni (constînd, îndeobște, din MIEZURILE cele mai importante din acea narațiune). **2.** În cuvintele lui Aristotel, mulțimea de evenimente implicate semnificativ în ACȚIUNEA unei piese sau a unui poem epic. Unele dintre aceste evenimente se pot situa în afara INTRIGII propriu-zise a unui poem epic sau a unei piese: ele pot apărea înainte de ÎNCEPUTUL lor, spre exemplu. Altfel spus, argumentul este un concept mai larg decît intriga: uciderea lui Laios este o parte a argumen-

tului din *Regele Oedip*, dar nu este o parte a intrigii sale. ¶Aristotle 1968 [1965]; Barthes 1975.

arhipersona [***archipersona***]. Un ACTANT; un ROL narativ fundamental. ¶Lotman 1977 [1970].

aserţiune narativă [***narrative statement***]. Un constituent elementar al DISCURSULUI, independent de mediul particular de MANIFESTARE a naraţiunii: se poate spune că discursul promovează povestirea printr-un set legat de aserţiuni narative. ¶Există două feluri de bază ale aserţiunii narative: ASERŢIUNILE PROCESUALE (în modul lui *a face* sau *a se întîmpla*) şi ASERŢIUNILE STATICE (în modul lui *a fi*). ¶Chatman 1978. Vezi şi ACT, EVENIMENT, ÎNTÎMPLARE, STARE.

aserţiune procesuală [***process statement***]. O ASERŢIUNE NARATIVĂ în modul lui *a face* sau *a se întîmpla*; o aserţiune care prezintă un EVENIMENT şi, mai exact, un ACT sau o ÎNTÎMPLARE. Împreună cu ASERŢIUNEA STATICĂ, este unul din cele două feluri de aserţiuni cu care DISCURSUL promovează ISTORIA. ¶Chatman 1978.

aserţiune statică [***stasis statement***]. O ASERŢIUNE NARATIVĂ în modul lui *este*, una prezentînd o STARE şi, mai exact, stabilind existenţa entităţilor prin identificarea şi calificarea lor (cf. „Maria era ingineră" şi „Maria era fericită"). Împreună cu ASERŢIUNEA PROCESUALĂ, este unul din cele două genuri de aserţiuni cu care DISCURSUL promovează ISTORIA. ¶Chatman 1978.

aspect [***aspect***]. VIZIUNEA în linia căreia se prezintă povestirea; FOCALIZARE; PUNCT DE VEDERE. ¶Todorov 1966 [1972a].

atribut [*attribute*]. **1.** O TRĂSĂTURĂ de caracter. **2.** În cuvintele lui Propp, calitatea exterioară (opusă uneia funcționale) a unui personaj de basm, specificîndu-i vîrsta, sexul, condiția, înfățișarea etc. Doi EROI pot avea atribute diferite (deși îndeplinesc aceleași funcții), la fel și doi DONATORI sau doi RĂUFĂCĂTORI. ¶Garvey 1978; Propp 1968 [1970].

auto-narație [*self-narration*]. O PSIHONARAȚIE într-o NARAȚIUNE LA PERSOANA ÎNTÎI. ¶Cohn 1978.

autor [*author*]. Cel ce face sau compune o narațiune. Acest autor empiric sau concret nu trebuie confundat cu AUTORUL IMPLICAT al unei narațiuni, sau cu NARATORUL său și, spre deosebire de aceștia, nu este imanent narațiunii și nici deductibil din ea. *Greața* și *Erostratus*, de exemplu, au același autor – Sartre –, dar autorii implicați diferă între ei, ca și naratorii. Tot așa, o narațiune poate avea doi sau mai mulți autori empirici și un singur autor implicat, sau un singur narator (romanele lui Ellery Queen etc.). ¶Beardsley 1958; Booth 1983 [1976]; Chatman 1978; Gibson 1950; Kayser 1958 [1979]; Lintvelt 1981 [1994]; Schmid 1973; Tillotson 1959.

autor analitic [*analytic author*]. Un NARATOR OMNISCIENT (*Roșu și negru*, *Bîlciul deșertăciunilor*). ¶Brooks, Warren 1959.

autor implicat [*implied author*]. EUL SECUND AL AUTORULUI, masca, sau PERSONA, așa cum sînt ele reconstruite din text; imaginea implicită a unui autor în text, considerat a fi în spatele scenei, responsabil de ce se întîmplă, ca și de valorile și normele culturale la care aderă (Booth). ¶Autorul implicat al unui text trebuie deosebit de AUTORUL său real. În primul rînd, același autor real (Fielding, Sartre) poate scrie două sau mai multe texte, fiecare din ele transmițînd

un tablou diferit al unui autor implicat (*Amelia* şi *Joseph Andrews, Greaţa* şi *Erostratus*). În al doilea rînd, un text (avînd, ca toate textele, un singur autor implicat) poate avea doi sau mai mulţi autori reali (romanele lui Ellery Queen). ¶Autorul implicat al unui text narativ trebuie deosebit şi de NARATOR; primul nu povesteşte situaţii şi evenimente (dar se consideră că este responsabil pentru selecţia, distribuţia şi combinarea lor); în plus, el se deduce din întregul text şi nu este înscris în el ca povestitor. Deşi distincţia poate fi problematică (de ex., în cazul unui NARATOR ABSENT sau ESTOMPAT la maximum: *Ucigaşii, Dealuri ca elefanţi albi*), ea apare uneori cu claritate (de ex., în cazul multor NARAŢIUNI HOMODIEGETICE: *Marile speranţe*). ¶Bal 1981a; Booth 1983 [1976]; Bronzwaer 1978; Chatman 1978; Genette 1983.

autoritate [*authority*]. Orizontul cunoaşterii de către narator a situaţiilor şi evenimentelor narative. Un NARATOR OMNISCIENT (*Tom Jones, Roşu şi Negru*) are mai mare autoritate decît unul care nu oferă o vedere interioară a personajelor (*Dealuri ca elefanţi albi*). ¶Chatman 1978. Vezi şi PRIVILEGIU.

auxiliant [*auxiliant*]. Un ROL ACTANŢIAL prin care SUBIECTUL este calificat de-a lungul axei de capacitate (modalizat în virtutea faptului că poate, sau nu poate să facă ceva). La nivelul STRUCTURII DE SUPRAFAŢĂ, auxiliantul poate fi reprezentat de ACTORUL care reprezintă Subiectul nemodalizat, sau de un actor diferit. Cînd e vorba de un actor diferit, şi în funcţie de natura pozitivă sau negativă a auxiliantului, actorul funcţionează ca ADJUVANT, sau OPOZANT. ¶Greimas, Courtés 1982. Vezi şi MODALITATE.

B

balanţă [*balance*]. Unul din cele şase ROLURI fundamentale izolate de Souriau în studiul său dedicat posibilităţilor dramei. Balanţa (echivalentă TRIMIŢĂTORULUI lui Propp şi REMITENTULUI lui Greimas) este arbitrul care atribuie bunurile, distribuie valorile. ¶Scholes 1974; Souriau 1950. Vezi şi ACTANT.

batos [*anticlimax*]. Un eveniment sau un grup de evenimente (îndeosebi către sfîrşitul unei naraţiuni sau al unei SECVENŢE narative), mai puţin important (în chip vizibil şi surprinzător) decît evenimentele care au dus la el; un efect dovedindu-se a fi mai puţin semnificativ sau intens decît se aştepta cititorul surprins; o ruptură în intensificarea progresivă a unei serii de evenimente sau efecte. ¶Brooks, Warren 1959. Vezi şi PUNCT CULMINANT.

buclă temporală [*switchback*]. O ANALEPSĂ; O ÎNTOARCERE ÎN TRECUT; O RETROSPECŢIE; O TRANSLAŢIE ÎN TRECUT. ¶Souvage 1965. Vezi şi ANACRONIE, ORDINE.

C

cadenţă [*pace*]. Reglementarea VITEZEI; dozarea TEMPOLUI într-o naraţiune. ¶Brooks, Warren 1959. Vezi şi DURATĂ, RITM.

cadru [*frame*]. Un set de date mentale conexe reprezentînd diverse aspecte ale realităţii şi favorizînd percepţia şi înţelegerea acelor aspecte (Minsky). Cadrul cognitiv al unui „restaurant", de exemplu, e o reţea de date aparţinînd funcţiilor etc., pe care le au îndeobşte restaurantele. Mai general, NARAŢIUNEA poate fi considerată un cadru ce permite anumite feluri de organizare şi anumite interpretări ale realităţii. ¶Cadrele sînt adesea considerate ca fiind echivalente cu SCHEMELE, PLANURILE şi SCRIPTELE, dar s-au propus şi cîteva diferenţieri sugestive: un cadru legat temporal şi ordonat serial este o schemă; o schemă direcţionată de un scop este un plan; şi un plan stereotip este un script. ¶Beaugrande 1980; Goffman 1974; Minsky 1975; Schank, Abelson 1977; Winograd 1975.

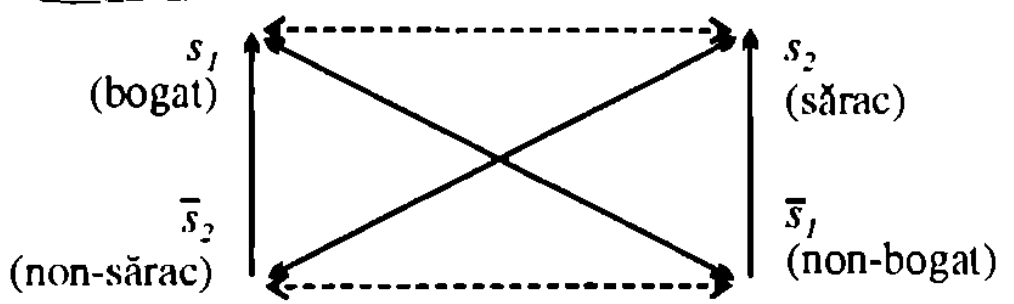
calificare [*qualification*]. **1.** În prima versiune a modelului greimasian al naraţiunii, un PREDICAT static (în opoziţie cu FUNCŢIA sau predicatul dinamic). **2.** Consecinţa ÎNCERCĂRII CALIFICANTE în descrierea greimasiană a SCHEMEI NARATIVE canonice. Calificarea corespunde dobîndirii de COMPETENŢĂ din partea SUBIECTULUI pe axa de capacitate (a putea să facă sau să fie) şi/sau de cunoaştere (a şti cum să facă sau

să știe). ¶Greimas 1970 [1975], 1983a; 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983.

caracterizare [*characterization*]. **1.** Set de tehnici care duc la constituirea unui PERSONAJ. Caracterizarea poate fi mai mult sau mai puțin directă (TRĂSĂTURILE unui personaj sînt descrise cu credibilitate de narator, de personajul însuși sau de un alt personaj), sau indirectă (deductibile din acțiunile, reacțiile, gîndurile și emoțiile personajului etc.); ea se poate baza pe o prezentare dintr-o singură tușă a atributelor (principale) (CARACTERIZARE COMPACTĂ), sau favorizează prezentarea lor una cîte una; poate miza pe permanența lor, sau poate sublinia natura lor schimbătoare; poate favoriza tipicitatea (făcînd personajul să se conformeze unui anumit TIP) sau, dimpotrivă, individualizarea; ș.a.m.d. **2.** În cuvintele lui Aristotel, atribuirea de trăsături-tip unui AGENT (PRAȚTON). Caracterizarea respectă patru principii: agentul ar trebui să aibă o anumită distincție morală (*chreston*); ar trebui să fie înzestrat cu trăsături legate de acțiune într-un chip adecvat (*harmotton*); ar trebui să aibă idiosincrasii și să fie alcătuit după chipul și asemănarea unui individ oarecare (*homoios*); și ar trebui să fie coerent (*homalon*). ¶Aristotle 1968 [1965]; Booth 1983 [1976]; Chatman 1978; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Garvey 1978; Hamon 1972, 1983; Lubbock 1921; Margolin 1983; Scholes, Kellogg 1966; Wellek, Warren 1949 [1967]. Vezi și EMBLEMĂ, MASCĂ, PERSONAJ-ȘABLON.

caracterizare compactă [*block characterization*]. O descriere (relativ) completă (din punct de vedere fizic și psihic) a unui PERSONAJ la una din primele sale apariții, prezentarea, printr-o singură intervenție, a TRĂSĂTURILOR unui personaj. ¶Souvage 1965. Vezi și CARACTERIZARE.

careu semiotic [*semiotic square*]. Reprezentarea vizuală a articulării logice a oricărei categorii semantice sau, cu alte cuvinte, reprezentarea vizuală a MODELULUI CONSTITUTIV care descrie structura elementară a semnificării. În modelul greimasian, dată fiind o unitate de sens s_1 (de ex., bogat), ea are semnificaţie în funcţie de relaţiile cu contradictoriul său $\bar{s}_1$ (non-bogat), contrariul său s_2 (sărac) şi contradictoriul lui s_2 ($\bar{s}_2$, non-sărac):



unde:

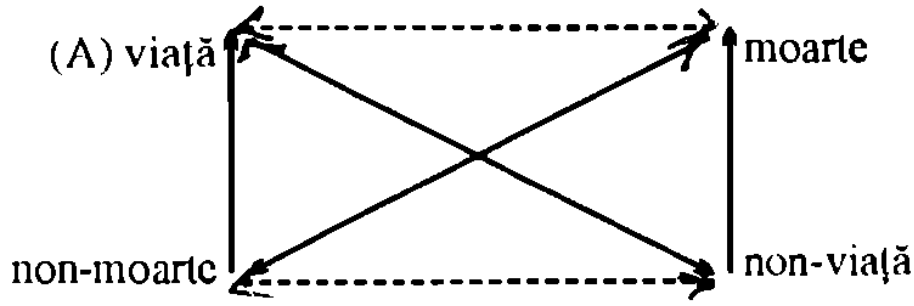
⟷ : relaţie de contradicţie

⟷ : relaţie de contrarietate

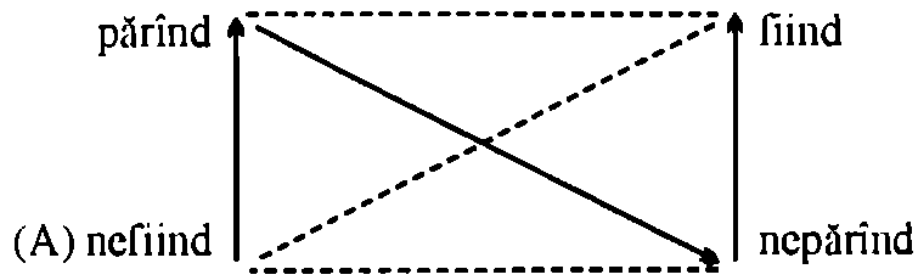
⟶ : relaţie de complementaritate

($\bar{s}_1$ şi $\bar{s}_2$ presupun s_1 şi,respectiv, s_2)

¶După Greimas, cursul (semantic) al unei naraţiuni ar corespunde mişcării de-a lungul careului semiotic: naraţiunea se desfăşoară în funcţie de operaţiuni (transformări) care duc de la o unitate dată la contrariul (sau contradictoriul) său. De exemplu, succesiunea „Ion era *plin de viaţă*. Într-o bună zi s-a îmbolnăvit rău şi a căzut într-o asemenea *comă profundă,* încît s-a crezut că-i *mort*. Dar ceva din el *refuză să moară* şi fu readus la *viaţă normală* ca prin minune" ar putea fi reprezentat prin următoarea diagramă (a se citi conform direcţiei săgeţilor şi pornind de la A):



Tot aşa, programul narativ al *Cenuşăresei* în care (1) eroina se află *într-o stare care nu-i a ei de drept* (şi-a pierdut situaţia privilegiată după recăsătorirea tatălui ei văduv); (2) cu ajutorul unei zîne, ea *apare* la bal ca o femeie prea-frumoasă; (3) cînd ceasul bate miezul nopţii, ea *nu mai are aceeaşi înfăţişare*; şi (4) ea este *recunoscută de prinţ ca fiind persoana valoroasă care este cu adevărat*, ar putea fi reprezentat de următoarea diagramă (pornind de la A):



¶Adam 1984, 1985 [1999]; Bremond 1973 [1981]; Greimas 1970 [1975], 1983b; Greimas, Courtés 1982.

cataliză [*catalysis*]. Un SATELIT; un MOTIV LIBER; un eveniment secundar din intrigă. În opoziţie cu FUNCŢIILE CARDINALE, catalizele nu sînt logic esenţiale pentru acţiunea narativă, aşa că eliminarea lor nu distruge coerenţa sa cauzal-cronologică: ele nu constituie noduri cruciale în acţiune, ci completează spaţiul narativ dintre aceste noduri. ¶Barthes 1975. Vezi şi FUNCŢIE.

catastrofă [*catastrophe*]. Stadiul final, precipitat, al unei piese; scena care duce la bun sfîrşit conflictul dramatic. Termenul desemnează de obicei DEZNODĂMÎNTUL nefericit al tragediei. ¶Freytag 1894. Vezi şi PIRAMIDA LUI FREYTAG, INTRIGĂ.

cauzalitate [*causality*]. O relaţie de cauză şi efect între (seturi de) situaţii şi/sau evenimente. ¶Cauzalitatea poate fi explicită („Mariei îi plăcea să citească pentru că era deşteaptă"), sau implicită („Ploua, şi Ion s-a udat"). Cînd e implicită, ea este deductibilă din raţiuni logice, necesare („Toţi jucătorii de cărţi sînt trişti. Suzana era jucătoare de cărţi. Era tristă."), sau din raţiuni pragmatice, probabilistice: dacă un eveniment urmează altui eveniment în timp şi este legat (în mod plauzibil) de el, se consideră că al doilea eveniment este cauzat de primul – dar aceasta, în condiţiile în care naraţiunea nu specifică altceva (comparaţi „Ioana a insultat-o pe Nadia, iar Nadia s-a simţit rău" cu „Ioana a insultat-o pe Maria şi Nadia s-a simţit rău, dar nu din pricina comportării Ioanei"; sau „Petru a mîncat un măr şi s-a îmbolnăvit" cu „Petru a mîncat un măr şi s-a îmbolnăvit, dar doctorii au ajuns la concluzia că boala nu era cauzată de măr"). După Barthes (în tradiţia lui Aristotel), confuzia între consecuţie şi consecvenţă, sau între cronologie şi cauzalitate constituie, după toate probabilităţile, motorul cel mai puternic al NARATIVITĂŢII: naraţiunea ar reprezenta exploatarea sistematică a erorii *post hoc ergo propter hoc*, prin care ceea-ce-vine-după-X este interpretat ca ceea-ce-este-cauzat-de-X. ¶Fie că sînt implicite sau explicite, legăturile cauzale pot reflecta o ordine psihologică (de ex., acţiunile unui personaj sînt cauza sau consecinţa personalităţii sau stării sale de spirit), o ordine filosofică (fiecare eveniment exemplifică teoria determinismului universal, de

ex.), o ordine socială, una politică şi tot aşa. ¶Aristotle 1968 [1965]; Barthes 1975; Chatman 1978; Pratt 1977; Prince 1982; Todorov 1981. Vezi şi METONIMIE, NARAŢIUNE, INTRIGĂ.

căutare [*quest*]. Conturarea, la nivel discursiv, a mişcării SUBIECTULUI doritor spre OBIECTUL dorit. Scopul unei căutări este CONJUNCŢIA Subiectului şi Obiectului. ¶Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982: Hénault 1983.

centrul naraţiei [*focus of narration*]. VOCEA şi PUNCTUL DE VEDERE care guvernează situaţiile şi evenimentele prezentate. Brooks şi Warren disting patru SITUAŢII NARATIVE, patru tipuri naratoriale corespunzînd la patru centre de bază ale naraţiei: (1) persoana întîi (un personaj îşi spune povestea); (2) observatorul la persoana întîi (un personaj spune o poveste pe care a observat-o); (3) autorul-observator (un NARATOR HETERODIEGETIC restrînge ceea ce spune la cuvintele şi acţiunile personajelor); (4) autorul omniscient (un narator heterodiegetic spune ce se întîmplă şi are libertatea de a intra în minţile personajelor şi de a comenta acţiunea). Tipurile 1 şi 2 corespund NARAŢIUNILOR HOMODIEGETICE cu FOCALIZARE INTERNĂ, tipul 3 NARAŢIUNILOR HETERODIEGETICE cu FOCALIZARE EXTERNĂ (NARAŢIUNE COMPORTAMENTISTĂ, MODUL DRAMATIC), iar tipul 4 NARAŢIUNILOR HETERODIEGETICE cu FOCALIZARE ZERO (NARATOR OMNISCIENT). ¶Brooks, Warren 1959.

cititor [*reader*]. Decodificatorul sau interpretul (unei naraţiuni scrise). Acest cititor real sau concret nu trebuie confundat cu CITITORUL IMPLICAT al unei naraţiuni sau cu NARATARUL acesteia şi, spre deosebire de ei, nu este ima-

nent şi nici nu este deductibil din naraţiune. *Inima întunericului* şi *Nodul de vipere*, de exemplu, au diferiţi cititori implicaţi, ca şi naratari diferiţi, dar pot avea acelaşi cititor real. În plus, o naraţiune cu un singur cititor implicat şi un singur naratar (*Peretele*) poate avea doi sau mai mulţi cititori reali. ¶Booth 1983 [1976]; Chatman 1978; Eco 1979 [1996]; Prince 1982; Rabinowitz 1977.

cititor implicat [*implied reader*]. Publicul presupus de un text; sinele secund al unui CITITOR empiric (plăsmuit în concordanţă cu valorile şi normele culturale ale AUTORULUI IMPLICAT). Cititorul implicat al unui text trebuie deosebit de cititorul ei real. În primul rînd, acelaşi cititor real poate citi texte care presupun diferite audienţe (lăsîndu-se modelat în concordanţă cu valorile şi normele venind de la diferiţi autori implicaţi). În al doilea rînd, un text (avînd, ca toate celelalte texte, un cititor implicat) poate avea doi sau mai mulţi cititori reali. ¶Cititorul implicat al unui text narativ trebuie deosebit şi de NARATAR: primul este publicul unui autor implicat şi este deductibil din întregul text, în vreme ce al doilea este publicul NARATORULUI şi este înscris ca atare în text. Deşi distincţia poate fi problematică (de ex., în cazul unui naratar eclipsat la maximum: *Dealuri ca elefanţi albi*), ea apare uneori cu claritate (de ex., în cazul unei naraţiuni unde naratarul este şi personaj: Isa din *Cuibul de vipere*). ¶Booth 1983 [1976]; Genette 1983; Gibson 1950; Iser 1974, 1978; Rabinowitz 1977.

cititor postulat [*postulated reader*]. Vezi CITITOR IMPLICAT. ¶Booth 1983 [1976].

clasem [*classeme*]. În terminologia greimasiană (adaptată din Bernard Pottier), un SEM contextual în opoziţie cu unul

nuclear sau esenţial; un sem reieşind din contextul în care apare. După Greimas, substantivul *urlet,* de exemplu, care s-ar putea spune că deţine semul nuclear „un fel de strigăt", are semul contextual „animal" cînd „urletul leului era îngrozitor" şi semul contextual „uman" în „urletul poliţistului era îngrozitor". ¶Clasemele dau textului coerenţă. ¶Greimas 1983b; Greimas, Courtés 1982. Vezi şi IZOTOPIE, SEMEM.

climax. Vezi PUNCT CULMINANT.

cod [*code*]. **1.** Unul din constituenţii fundamentali ai oricărui act de comunicare (verbală). Codul este sistemul de norme, reguli şi constrîngeri în funcţie de care semnifică MESAJUL. Este, cel puţin în parte, comun pentru EMIŢĂTORUL şi DESTINATARUL mesajului. ¶Opoziţia între cod şi mesaj este analoagă, dar mai generală decît faimoasa opoziţie saussuriană între LIMBĂ (sistemul limbii) şi VORBIRE (gestul individual): tot aşa cum sistemul limbii guvernează producţia (şi receptarea) rostirii individuale, codul guvernează producţia (şi receptarea) mesajului. **2.** Una din „vocile" (modele ale deja-cunoscutului, modele ale realităţii) din care se ţese o naraţiune. După Barthes, naraţiunea şi unităţile sale constitutive capătă o semnificaţie în funcţie de una sau mai multe asemenea voci sau coduri (PROAIRECTIC, HERMENEUTIC, REFERENŢIAL, SEMIC, SIMBOLIC etc.). ¶Barthes 1974 [1987]; 1981a; Culler 1975; Jakobson 1960 [1964]; Martin 1986; Prince 1982. Vezi şi FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII, FUNCŢIE METALINGVISTICĂ, COD NARATIV.

cod cultural [*cultural code*]. COD REFERENŢIAL. ¶Toate codurile sau modelele deja-cunoscutului sînt determinate

cultural; dar aşa-numitul cod referenţial sau cultural este, evident, cel mai cultural dintre ele. ¶Barthes 1974 [1987], 1981a.

cod gnomic [*gnomic code*]. Vezi COD REFERENŢIAL. ¶Barthes 1974 [1987].

cod hermeneutic [*hermeneutic code*]. CODUL sau „vocea" potrivit căreia o naraţiune sau o parte a acesteia poate fi structurată ca un drum ce duce de la o întrebare sau enigmă la un răspuns (posibil) sau soluţie. ¶Un pasaj poate prezenta semnificaţie, în raport cu un cod hermeneutic, dacă sugerează (afirmă) că există o întrebare de pus, ori o enigmă de rezolvat; dacă formulează acea întrebare sau enigmă; dacă anunţă sau face aluzie la un răspuns (posibil) ori la o soluţie; sau dacă formează acel răspuns (soluţie), reprezintă o contribuţie la el sau acţionează ca un obstacol în faţa lui. ¶Barthes 1974 [1987], 1981a; Culler 1975; Prince 1982. Vezi şi HERMENEUTEM.

cod narativ [*narrative code*]. Sistemul de norme, reguli şi constrîngeri în funcţie de care un MESAJ se încarcă de semnificaţii. Sistemul nu este monolitic: el alătură, combină şi ordonează un set de CODURI sau subcoduri (CODUL HERMENEUTIC, CODUL PROAIRETIC, CODUL SIMBOLIC etc.). ¶Barthes 1974 [1987], 1981a; Prince 1977, 1982.

cod proairetic [*proairetic code*]. CODUL sau „vocea" potrivit căreia o naraţiune sau o parte a ei se poate structura ca o serie de secvenţe ale ACŢIUNII ce pot fi ele însele combinate în secvenţe mai mari etc.; codul care regularizează desfăşurarea acţiunilor în acţiuni mai mari, sau înfăşurarea lor în acţiuni mai mici; codul care guvernează construcţia

INTRIGII. ¶Un pasaj poate avea semnificaţie în termenii codului proairetic dacă introduce o situaţie iniţială ori elemente integrale ale ei, de modificat în universul NARATULUI, sau dacă prezintă activităţi (care se pot combina în activităţi mai mari) ce modifică situaţia iniţială (modificată), sau dacă descrie activităţi ce cauzează ori decurg din activităţile modificatoare, sau sînt pertinente pentru ele, sau dacă descrie o situaţie modificată ori elemente integrale ale ei. ¶Barthes 1974 [1987], 1981a; Culler 1975; Prince 1982.

cod referenţial [*referential code*]. CODUL sau „vocea" în funcţie de care o naraţiune sau o parte a ei se referă la un plan cultural dat, la diverse entităţi de cunoaştere stereotipe (fizice, psihologice, literare, artistice, filosofice, istorice, medicale etc.) şi obiecte culturale. ¶O funcţie importantă a codului referenţial este de a activa modele la nivelul de *vraisemblable* (verosimil). ¶Barthes 1974 [1987], 1981a. Vezi şi COD CULTURAL, VERIDICITATE.

cod semic [*semic code*]. CODUL sau „vocea" în funcţie de care o naraţiune sau o parte a ei permite construcţia PERSONAJELOR (şi a MEDIULUI ÎNCONJURĂTOR). ¶Barthes 1974 [1987], 1981a. Vezi şi SEM.

cod simbolic [*symbolic code*]. CODUL sau „vocea" în funcţie de care o naraţiune sau o parte a ei poate dobîndi o dimensiune simbolică; codul care guvernează producerea/ receptarea înţelesului simbolic. Dată fiind o serie de termeni antitetici într-un text, prin asociaţii şi extrapolări reglementate de codul simbolic, codurile pot fi considerate ca reprezentînd opoziţii şi înţelesuri mai abstracte, fundamentale şi generale. ¶Barthes 1974 [1987], 1981a.

coda [*coda*]. O afirmaţie care arată că s-a terminat NARAŢIUNEA: „şi au trăit mulţi ani fericiţi" este un gen frecvent de coda. ¶Labov 1972; Pratt 1977.

comentariu [*commentary*]. Un excurs-comentariu întreprins de NARATOR; o INTRUZIUNE AUCTORIALĂ; o intervenţie a naratorului care merge dincolo de identificarea ori descrierea de EXISTENŢE, sau de relatarea unor EVENIMENTE. În comentariu, naratorul explică semnificaţia unui element narativ, emite judecăţi de valoare, se referă la universuri ce transcend universul personajelor, şi/sau comentează asupra propriei narări. ¶Comentariul poate fi pur şi simplu ornamental; poate îndeplini un scop retoric; şi poate funcţiona ca o parte esenţială a structurii dramatice a naraţiunii. ¶Booth 1983 [1976]; Chatman 1978; Lintvelt 1981 [1994]; Weinrich 1964. Vezi şi DESCRIERE, PAUZĂ DESCRIPTIVĂ, DISCURS, EVALUARE, NARATOR INTRUZIV, NARAŢIE.

competenţă [*competence*]. **1.** Vezi COMPETENŢĂ NARATIVĂ. **2.** În terminologia greimasiană, ceea ce face posibilă acţiunea şi, mai exact, calificarea SUBIECTULUI în raport cu axele dorinţei (vrea să facă) şi/sau obligaţiei (trebuie să facă), ca şi cu axele cunoaşterii (ştie să facă) şi/sau putinţei (poate să facă). ¶Adam 1984, 1985 [1999]; Greimas 1970 [1975], 1983a; Greimas, Courtés 1976, 1982; Hénault 1983; Prince 1981, 1981-82. Vezi şi MODALITATE, SCHEMĂ NARATIVĂ, PERFORMANŢĂ.

competenţă narativă [*narrative competence*]. Capacitatea de a produce şi de a înţelege naraţiunea. Unul din scopurile NARATOLOGIEI este de a caracteriza competenţa narativă. ¶Hamon 1981; Prince 1981-82. Vezi şi LIMBĂ.

compoziţie [*composition*]. Vezi MOTIVAŢIE. ¶Wellek, Warren 1949 [1967].

comunicare [*communication*]. Vezi FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII.

conflict [*conflict*]. Lupta în care sînt angajaţi ACTORII. Ei pot lupta împotriva Destinului, împotriva mediului lor social sau fizic, sau pot lupta unul cu altul (conflict extern), sau chiar pot lupta împotriva lor înşişi (conflict intern). ¶Brooks, Warren 1959. Vezi şi NARATIVITATE.

conjuncţie [*conjunction*]. Împreună cu DISJUNCŢIA, unul din cele două tipuri de bază ale JONCŢIUNII, sau relaţiei între SUBIECT şi OBIECT („X este cu Y", „X are Y"). ¶Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983.

consonanţă [*consonance*]. Fuziunea între un NARATOR şi conştiinţa personajului despre care el povesteşte (*Portret al artistului în tinereţe*). Consonanţa caracterizează relaţia dintre narator şi PROTAGONIST într-o SITUAŢIE NARATIVĂ FIGURALĂ. ¶Cohn 1978. Vezi şi DISONANŢĂ.

constatativ [*constative*]. Un enunţ care descrie evenimente sau stări de lucruri în anumite lumi şi, deci, are calitatea de a fi „ori adevărat, ori fals" în aceste lumi: „Napoleon a cîştigat bătălia de la Austerlitz" şi „Pămîntul este plat" sînt constatative. ¶Teoria ACTELOR DE VORBIRE îşi are originea în distincţia făcută de J. L. Austin între constatative şi PERFORMATIVE (enunţuri ca „Promit să vin mîine" care promit să facă mai curînd decît să spună ceva, să execute un act mai curînd decît să afirme că este, sau nu este vorba de ceva). Totuşi, cum spune Austin mai departe, constatativele

sînt ele însele performative, întrucît a spune (a aserta, a afirma, a raporta) că este, sau nu este vorba de ceva constituie un fel de a face ceva ¶Dacă putem spune că narațiunea „constată", că ea relatează despre anumite situații și evenimente în anumite lumi, putem spune și că ea execută (la minimum) actul de a relata. ¶Austin 1962 [2003]; Lyons 1977 [1995]; Pratt 1977. Vezi și ACT ILOCUTORIU.

conștiință centrală [*central consciousness*]. FOCALIZATOR; REZONER; INTELIGENȚĂ CENTRALĂ; deținător al PUNCTULUI DE VEDERE. Conștiința centrală este conștiința prin care se percep situații și evenimente. ¶H. James 1972. Vezi și FOCALIZARE, CENTRUL NARAȚIEI, PERSPECTIVĂ.

contact [*contact*]. **1.** Unul din constituenții fundamentali ai oricărui act de comunicare (verbală). Contactul este canalul fizic și conexiunea psihologică care permite EMIȚĂTORULUI și DESTINATARULUI să intre în comunicare și să rămînă în comunicare. **2.** Relația între NARATOR și NARATAR (Lanser). Împreună cu POZIȚIA și STATUTUL, contactul este una din cele trei relații de bază în raport cu care se structurează PUNCTUL DE VEDERE. ¶Jakobson 1960 [1964]; Lanser 1981. Vezi și FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII, FUNCȚIE FATICĂ.

context [*context*]. Unul din constituenții fundamentali ai oricărui act de comunicare (verbală). Contextul REFERENTULUI este cel la care se referă MESAJUL, cel despre care este vorba. ¶Jakobson 1960 [1964]. Vezi și FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII, FUNCȚIE REFERENȚIALĂ.

contract [*contract*]. **1.** Vezi CONTRACT NARATIV. **2.** În modelul greimasian, un acord între REMITENT și SUBIECT. Contractul oferă celui de-al doilea un program de realizare,

el constituind principalul izvor al NARAȚIUNILOR (canonice). ¶Subiectul poate îndeplini (sau poate rata) contractul și poate fi răsplătit (sau pedepsit). ¶Adam 1984; Barthes 1974 [1987]; Greimas 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982. Vezi și MANIPULARE, RECOMPENSĂ.

contract narativ [*narrative contract*]. Acordul între NARATOR și NARATAR, povestitor și publicul său, subliniind însăși existența unei NARAȚIUNI și afectîndu-i însăși forma: un act de narație oferă ceva care e schimbat, sau urmează să fie schimbat cu altceva (Am să-ți spun o poveste dacă promiți să te porți frumos; am să te ascult dacă meriți; sau, mai literar, o poveste pentru o zi de supraviețuire ca în *1001 nopți*, o poveste pentru o noapte de dragoste ca în *Sarrasine*, un jurnal pentru pocăință ca în *Nodul de vipere*). ¶Barthes 1974 [1987]; Brooks 1984; Chambers 1984.

contraintrigă [*counterplot*]. Un set unificat de acțiuni direcționate spre un rezultat opus rezultatului avut în vedere de acțiunile INTRIGII (principale): se poate spune că acțiunile și scopurile ANTAGONISTULUI formează o contraintrigă. ¶Souvage 1965.

conținut [*content*]. După Hjelmslev, unul din cele două planuri ale oricărui sistem semiotic: „ce"-ul care este semnificat, în contradicție cu „cum"-ul care este semnificant. Ca și planul EXPRESIEI, planul conținutului are o FORMĂ și o SUBSTANȚĂ. ¶Cînd se folosește în legătură cu narațiunea, conținutul este echivalent cu povestea (în opoziție cu DISCURSUL). ¶Chatman 1978; Hjelmslev 1954, 1961 [1967]; Prince 1973.

conţinut inversat [***inverted content***]. Situaţia tematică a cărei TRANSFORMARE într-o situaţie contrarie (sau contradictorie) semnalează completarea unei SECVENŢE narative. ¶Se poate considera că naraţiunea corelează o opoziţie temporală (înainte/după, situaţie iniţială/situaţie finală) şi una tematică (conţinut inversat/CONŢINUT REZOLVAT). ¶Chabrol 1973; Greimas 1970 [1975]; Rastier 1973.

conţinut rezolvat [***resolved content***]. Situaţie tematică rezultînd din TRANSFORMAREA contrariului (sau contradictoriului) său şi marcînd completarea unei SECVENŢE narative. ¶Naraţiunea poate fi văzută ca legînd o opoziţie temporală (înainte/după, situaţie iniţială/situaţie finală) şi una tematică (CONŢINUT INVERSAT/conţinut rezolvat). ¶Chabrol 1973; Greimas 1975; Rastier 1973.

criză [***crisis***]. Turnura, momentul decisiv în care intriga va lua o nouă direcţie. ¶Holman 1972; Madden 1979.

cronotop [***chronotope***]. Natura şi relaţia între categoriile temporale şi spaţiale reprezentate. Termenul desemnează şi accentuează interdependenţa strînsă a spaţiului şi timpului în reprezentările (artistice): el înseamnă, literal, „timp-spaţiu". ¶Textele şi clasele de texte modelează realitatea şi creează tablouri ale universului în funcţie de diferiţi cronotopi (diferite feluri de complexe timp-spaţiu) şi se pot defini în funcţie de ele. De exemplu, cronotopul „aventură", exemplificat de romanţuri greceşti precum *Dafnis şi Iloe,* sau *Etiopica*, pune în valoare un timp pe de-a-ntregul abstract (deosebit de timpurile istoric şi biografic, constînd din momente nelegate şi reversibile, nepresupunînd transformări biologice, sau psihologice) care se combină într-o manieră exterioară cu un spaţiu geografic, pe cît de

neprecizat pe atît de imprecis (aventurile descrise pot avea loc în orice număr de spaţii şi nu sînt deloc afectate de ele). ¶Bakhtin 1981 [1982]; Clark, Holquist 1984.

cuplaj [*linking*]. O combinaţie de SECVENŢE narative (povestite de aceeaşi INSTANŢĂ POVESTITOARE sau de diferite alte instanţe), în aşa fel încît o secvenţă se leagă de alta (sau e plasată după alta), sau în aşa fel încît închiderea unei secvenţe constituie deschiderea alteia. Se poate spune că o naraţiune ca „Ion era fericit, apoi a divorţat, apoi trăi nefericit, şi Maria era nefericită, apoi s-a măritat, apoi trăi fericită" rezultă din cuplajul „Ion era fericit, apoi a divorţat, apoi trăi nefericit" şi „Maria era nefericită, apoi s-a măritat, apoi trăi fericită". Tot aşa, se poate spune că o naraţiune ca „Ea se bucura de o bună sănătate, apoi mîncă un măr putred, apoi se îmbolnăvi, apoi luă nişte medicamente, apoi se simţi foarte bine" rezultă din cuplajul: „Ea se bucura de o bună sănătate, apoi mîncă un măr putred, apoi se îmbolnăvi" şi „Ea se îmbolnăvi, apoi luă nişte medicamente, apoi se simţi foarte bine". ¶Împreună cu INSERŢIA şi ALTERNANŢA, cuplajul sau JUXTAPUNEREA e unul din modurile de bază ale combinării de secvenţe narative. ¶Bremond 1973 [1981]; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Prince 1973, 1982; Todorov 1966 [1972a], 1981. Vezi şi POVESTIRE COMPLEXĂ, ÎNLĂNŢUIRE, TRIADĂ.

D

decor [***ground***]. Entitatea sau seria de entităţi pe care se ridică şi intră în prim-plan o altă entitate sau serie de entităţi (o FIGURĂ). ¶Beaugrande 1980; Chatman 1978. Vezi şi PLAN SECUND, PRIM-PLAN.

defamiliarizare. Vezi INSOLITARE.

deictic [***deictic***]. Orice termen sau expresie care se referă într-un enunţ la contextul producerii (DESTINATOR, DESTINATAR, timp, loc) acelui enunţ: „aici", „acum", „ieri", „eu", „tu" etc. sînt deictice şi, într-o aserţiune ca „ea l-a văzut ieri", adverbul contribuie la localizarea a ceea ce se spune despre destinator (în raport cu prezentul său, ceea ce se relatează s-a întîmplat în ziua precedentă). ¶Käte Hamburger a observat că, într-o ficţiune narativă, circumstanţialele deictice (temporale) – care, în aserţiunile despre realitate, se raportează la prezent – sînt adesea legate de timpuri trecute: iată „Maria a aflat că Ion este în oraş. Se confrunta *acum* cu o decizie crucială", sau „S-a înfuriat. *Ieri*, acceptase totul, dar nu mai avea de gînd să suporte". Deicticile par deci a dovedi că timpurile trecute dintr-o ficţiune narativă desemnează aceste situaţii şi elemente ca fiind fictive şi ca „avînd loc" în prezentul „atemporal" şi fictiv al personajelor; ele nu semnifică timpul real şi nici nu etichetează situaţiile şi evenimentele narate ca aparţinînd unui timp anterior. ¶Benveniste 1971 [2000a]; Hamburger 1973; Palmer 1981. Vezi şi DEIXIS, PRETERIT EPIC, AMBREIOR, TIMP.

deixis [***deixis***]. Fenomenul general de apariţie a DEICTICII; setul de referinţe la situaţia (interlocutori, timp, loc) unui enunţ. ¶Benveniste 1971 [2000a]; Palmer 1981.

descoperire [***discovery***]. Vezi RECUNOAŞTERE. ¶Aristotle 1968 [1965].

descriere [***description***]. Reprezentarea obiectelor, fiinţelor, situaţiilor sau întîmplărilor (neintenţionale, nevoliţionale) în existenţa lor spaţială mai degrabă decît temporală, funcţionarea lor topologică mai curînd decît cronologică, simultaneitatea mai curînd decît succesiunea lor. Se distinge în principiu de NARAŢIE şi de COMENTARIU. ¶Se poate spune că orice descriere constă dintr-o temă care desemnează obiectul, fiinţa sau întîmplarea descrisă (de ex., „casa") şi un set de teme secundare care desemnează părţile sale componente (de ex., „uşa", „camera", „fereastra", „peretele"). Tema sau temele secundare pot fi caracterizate din punct de vedere calitativ (în funcţie de calităţile lor: „uşa era frumoasă", „peretele era verde"), sau funcţional (în raport cu funcţia sau folosinţa lor: „camera era folosită numai în cazuri speciale"). ¶O descriere poate fi mai mult sau mai puţin detaliată şi precisă; obiectivă, sau subiectivă; tipică şi stilizată sau, dimpotrivă, individualizatoare; decorativă sau explicativă/funcţională (stabilind tonalitatea unui pasaj, transmiţînd informaţii relevante pentru intrigă, contribuind la caracterizare, introducînd sau întărind o temă, simbolizînd un conflict ulterior); ş.a.m.d. ¶Bal 1977, 1983, 1985; Bonheim 1982; Bourneuf, Ouellet 1975; Debray-Genette 1980, 1982; Genette 1976 [1978], 1983; Hamon 1981, 1982; Ricardou 1967, 1971, 1973 [1978]; 1988; Riffaterre 1972, 1972-73. Vezi şi PAUZĂ DESCRIPTIVĂ, DESCRIERE CANONIZATĂ, MEDIU ÎNCONJURĂTOR.

descriere obiectivă [*set description*]. O DESCRIERE care nu se modifică în raport cu PUNCTUL DE VEDERE al unui personaj sau cu acţiunile. ¶Chatman 1978.

desfăşurarea acţiunii [*ravelling*]. SITUAREA ÎN INTRIGĂ; PUNERE SUB TENSIUNE; MIJLOC (în opoziţie cu ÎNCEPUTUL, sau SFÎRŞITUL). ¶Brooks, Warren 1959. Vezi şi IEŞIRE DIN TENSIUNE.

destinatar [*receiver*]. **1.** Un ACTANT sau ROL fundamental la nivelul structurii narative profunde, în modelul greimasian. Destinatarul (analog PĂMÎNTULUI la Souriau) este cel care primeşte (în cele din urmă) OBIECTUL căutat de SUBIECT. **2.** Un ADRESANT. Se face uneori o distincţie între un adresant şi simplul destinatar (care se poate să nu fie adresantul orientat al REMITENTULUI). ¶Greimas 1970 [1975], 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983. Vezi şi MODEL ACTANŢIAL.

destinator. Vezi REMITENT.

determinare temporală [*determination*]. Limitele temporale ale unei NARAŢIUNI ITERATIVE; arcul temporal în limitele căruia se repetă un eveniment (sau un set de evenimente): „Am mers în tabăra de vară în fiecare an, din 1959 pînă în 1964" are o determinare temporală de cinci ani. ¶Genette 1980.

dezgolirea procedeului [*baring the device*]. Vezi PREZENTAREA NUDĂ A PROCEDEULUI. ¶Tomashevsky 1965 [1973].

deznodămînt [*denouement*]. Rezultatul sau dezlegarea INTRIGII; IEŞIRE DIN TENSIUNE; SFÎRŞIT (Eihenbaum).

¶Ejxenbaum 1971a. Vezi şi CATASTROFĂ, ACŢIUNE DESCENDENTĂ, REZOLVARE.

dialog [*dialogue*]. Reprezentarea unui schimb oral (dramatică în structură), implicînd două sau mai multe personaje. Într-un dialog, replicile personajelor sînt prezentate aşa cum (se presupune că) au fost rostite şi pot sau nu pot fi însoţite de PROPOZIŢII INCIDENTE. ¶Głowiński 1974; Stanzel 1984. Vezi şi DIALOG FRAGMENTAR, VORBIRE DIRECTĂ, MONOLOG, VORBIRE REPRODUSĂ, SCENĂ.

dialog fragmentar [*abruptive dialogue*]. Un dialog în care enunţurile nu sînt însoţite de PROPOZIŢII INCIDENTE: „– Ce mai faci astăzi? – Bine! Dar tu? – Bine." ¶Genette 1980.

diegetic [*diegetic*]. Aparţinînd DIEGEZEI (*diégèse*) sau unei părţi din ea, mai exact acelei diegeze reprezentate de NARAŢIUNEA (PRIMARĂ). ¶Naraţiunile, naratorii şi naratarii, existentele şi evenimentele se pot caracteriza în termeni diegetici. Existentele, de exemplu, pot fi o parte din diegeze diferite, sau pot aparţine aceleiaşi diegeze (sînt atunci descrise ca IZODIEGETICE). Tot aşa, naratorii pot fi descrişi după NIVELUL DIEGETIC. Ei pot fi EXTRADIEGETICI (fiind externi diegezei, nefiind o parte a ei); pot fi DIEGETICI sau INTRADIEGETICI (aparţinînd diegezei prezentate într-o naraţiune primară de un narator extradiegetic); şi pot apărea într-o NARAŢIUNE METADIEGETICĂ sau HIPODIEGETICĂ (o naraţiune inserată în naraţiunea diegetică sau intradiegetică). Mai mult, naratorii se pot caracteriza şi în funcţie de rolul (sau lipsa acestuia) în diegeza pe care o prezintă: un NARATOR HOMODIEGETIC este un personaj în situaţiile şi evenimentele pe care le povesteşte (cînd este protagonistul

acestor situaţii şi evenimente se obţine o NARAŢIUNE AUTODIEGETICĂ); un NARATOR HETERODIEGETIC, pe de altă parte, nu este un personaj în situaţiile şi evenimentele pe care le povesteşte. În sfîrşit, cînd o NARAŢIUNE DE GRADUL AL DOILEA e adusă la nivelul naraţiunii primare (cînd o naraţiune metadiegetică funcţionează ca şi cum ar fi una diegetică), se obţine o NARAŢIUNE PSEUDODIEGETICĂ sau una METADIEGETICĂ RESTRÎNSĂ. ¶Genette 1980, 1983; Rimmon 1976.

diegeză [*diegesis*]. 1. Universul (ficţional) în care se desfăşoară situaţiile şi evenimentele narate (*diégèse*). **2.** RELATARE, spre deosebire de REPREZENTARE (*diégésis*). ¶Aristotle 1968 [1965]; Genette 1980, 1983; Plato 1968 [1986].Vezi şi DIEGETIC, MIMESIS.

discurs [*discourse/discours*]. 1. Planul EXPRESIEI într-o NARAŢIUNE, în opoziţie cu planul CONŢINUTULUI sau ISTORIA; „cum"-ul unei naraţiuni în opoziţie cu „ce"-ul ei; NARAREA opusă NARATULUI; NARAŢIA opusă FICŢIUNII (în accepţia lui Ricardou). ¶Discursul are o SUBSTANŢĂ (un mediu de MANIFESTARE: limbajul oral sau scris, imaginile imobile sau mobile, gesturile etc.) şi o FORMĂ (el constă dintr-un set conexat de ASERŢIUNI NARATIVE care prezintă istoria şi, mai exact, determină ORDINEA de prezentare a situaţiilor şi evenimentelor, PUNCTUL DE VEDERE care guvernează acea prezentare, VITEZA narativă, felul de COMENTARIU, ş.a.m.d.). „Bărbatul mîncă, apoi dormi" şi „Bărbatul dormi, după ce mîncă" au aceeaşi substanţă a discursului (limba română scrisă), dar forme diferite ale discursului. **2.** După Benveniste: împreună cu istoria (*histoire*) sau povestirea, unul din cele două subsisteme lingvistice, distincte şi complementare. În discurs (*discours*), se stabileşte o

legătură între o stare sau un eveniment şi situaţia în care se evocă lingvistic acea stare sau acel eveniment. Discursul implică astfel o referinţă oarecare la ENUNŢ şi presupune un DESTINATOR şi un DESTINATAR. Istoria, pe de altă parte, nu prezintă asemenea implicaţii. Comparaţi „El tocmai a plecat", sau „Ţi-am spus asta de mii de ori" cu „El a plecat", sau „El i-a spus asta de mii de ori". ¶Distincţia operată de Benveniste între istorie şi discurs este similară distincţiei lui Weinrich între UNIVERSUL COMENTAT şi UNIVERSUL NARAT şi aduce aminte de distincţia lui Hamburger între POVESTIREA FICŢIONALĂ şi POVESTIREA FACTUALĂ. ¶Benveniste 1971 [2000a]; Chatman 1978; Genette 1976 [1978], 1980, 1983. Vezi şi TIMP.

discurs atributiv [***attributive discourse***]. Discursul care însoţeşte discursul (direct) al unui personaj şi individualizează actul vorbitorului sau gînditorului, identificîndu-l şi (uneori) indicînd diverse dimensiuni sau trăsături ale actului, personajului, sau ale împrejurării în care apar etc.: „Ce mai faci? *se interesă Ion cu voce tare, în timp ce deschidea uşa către camera din spate*". Discursul atributiv dintr-o naraţiune este echivalent cu setul de PROPOZIŢII INCIDENTE din acea naraţiune. ¶Prince 1978; Shapiro 1984.

discurs auctorial [***authorial discourse***]. Un discurs narativ care arată semne ale NARATORULUI sau AUTORULUI său, ca şi ale autorităţii sale incontestabile. Ca mod discursiv, discursul auctorial corespunde SITUAŢIEI NARATIVE AUCTORIALE; el este discursul aşa-numiţilor NARATORI OMNISCIENŢI şi caracterizează romane ca *Tom Jones, Părinţi şi copii* sau *Eugénie Grandet*. ¶Genette 1980.

discurs cvasi-direct [*quasi-direct discourse*]. Vezi DISCURS-INDIRECT LIBER. ¶Vološinov 1973.

discurs direct [*direct discourse*]. Un TIP DE DISCURS prin care enunţurile sau judecăţile unui personaj sînt redate sau citate în modul în care (se presupune că) le-a formulat personajul, în opoziţie cu DISCURSUL INDIRECT: comparaţi „Ion a spus: - lucrez" cu „Ion a spus că lucrează". În DISCURSUL-DIRECT INCIDENT, aceste formulări sînt însoţite de PROPOZIŢII DISJUNCTIVE care îl identifică pe vorbitor (sau gînditor) etc.: „– E laringele, nu-i aşa? întrebă Hans Castorp, înclinîndu-se o dată cu răspunsul"; „– Şi ce fel de ambasador eşti dumneata, dacă-mi pot permite întrebarea? gîndi Hans Castorp. Şi spuse cu voce tare: – Mulţumesc, domnule profesor Naphta". Uneori, formulările nu sînt însoţite de o propoziţie incidentă, dar medierea naratorială e indicată de semnele citării, linioare etc.: „– Ce mai faci? – Foarte bine! Dar tu?" În DISCURSUL-DIRECT LIBER nu se folosesc propoziţii incidente şi nici nu există alte semne de mediere naratorială. ¶Chatman 1978; Genette 1980, 1983; Lanser 1981; Todorov 1981. Vezi şi DISCURS REPRODUS.

discurs-direct incident [*tagged direct discourse*]. Un DISCURS DIRECT însoţit de o PROPOZIŢIE INCIDENTĂ. ¶Chatman 1978.

discurs-direct liber [*free direct discourse*]. Un TIP DE DISCURS prin care (se pretinde că) enunţurile sau gîndurile unui personaj sînt date aşa cum le formulează personajul, fără vreo mediere naratorială (DISJUNCŢII, semne ale citării, linii de despărţire etc.). În „Era insuportabil de cald şi ea stătea acolo. Nu-i suport pe toţi aceşti oameni! Ea s-a decis să plece", „Nu-i suport pe toţi aceşti oameni!" este un

exemplu de discurs-direct liber. ¶Discursul-direct liber mai e uneori apt să acopere acele cazuri în care percepţiile unui personaj sînt prezentate direct, pe măsură ce ele apar în conştiinţa sa. ¶Chatman 1978; Genette 1980, 1983; Lanser 1981; Todorov 1981. Vezi şi DISCURS DIRECT, DISCURS NEMEDIAT, MONOLOG INTERIOR, FLUX AL CONŞTIINŢEI.

discurs indirect |*indirect discourse*|. Un TIP DE DISCURS prin care enunţurile sau gîndurile unui personaj se integrează în alt enunţ sau gînd (de obicei, dar nu întotdeauna) prin punerea la trecut a timpurilor şi trecerea de la pronumele la persoana întîi la pronumele pentru persoana a treia. Aceste gînduri sau enunţuri sînt reproduse cu mai multă sau mai puţină fidelitate (nu ca în DISCURSUL DIRECT, unde enunţurile sau gîndurile unui personaj sînt redate sau citate în modul în care personajul le va fi formulat): „Maria a spus: «Trebuie să închid»" devine „Maria a spus că trebuie să închidă telefonul"; „«Vreau să mă uit mai bine», am spus" devine „Am spus că vreau să mă uit mai bine"; „«L-am omorît pe tata», strigă Oedip" devine „Oedip strigă că şi-a omorît tatăl". ¶Se poate face o distincţie între DISCURSUL INDIRECT „normal" sau INCIDENT (care implică o PROPOZIŢIE INCIDENTĂ - „el a spus că", „ea gîndi că" – care introduce şi califică enunţurile şi gîndurile reprezentate) şi DISCURSUL-INDIRECT LIBER (care nu face toate acestea şi care îşi apropie cel puţin cîteva din trăsăturile ENUNŢULUI care aparţin personajului). ¶Banfield 1982; Chatman 1978; Genette 1980, 1983; Mendilow 1952; Todorov 1981. Vezi şi DISCURS TRANSPUS.

discurs-indirect incident |*tagged indirect discourse*|. Un DISCURS INDIRECT însoţit de o PROPOZIŢIE INCIDENTĂ. ¶Chatman 1978.

discurs-indirect liber [*free indirect discourse/erlebte rede*]. Un TIP DE DISCURS care reprezintă enunţurile sau gîndurile unui personaj. Discursul-indirect liber (MONOLOG NARAT, VORBIRE ŞI GÎNDIRE REPREZENTATE, STIL-INDIRECT LIBER, NARAŢIE SUBSTITUTIVĂ) posedă însuşirile gramaticale de DISCURS INDIRECT „normal", dar nu implică o PROPOZIŢIE INCIDENTĂ („el a spus că", „ea gîndi că") care introduce şi califică enunţurile şi gîndurile reprezentate. În plus, el manifestă cel puţin una din trăsăturile ENUNŢULUI personajului (cîteva din trăsăturile asociate, de regulă, cu discursul unui personaj prezentat direct, cu discursul la persoana întîi, şi nu la persoana a treia: comparaţi „S-a înfuriat. Un om ca el să fie suspect!", sau „A zîmbit, Maria, Dumnezeu s-o aibă în pază, va veni s-o salveze mîine" cu „S-a înfuriat: «Un om ca mine e acum suspect!»", sau „Ea zîmbi: «Maria, Dumnezeu s-o aibă în pază, va veni mîine să mă salveze»"). Se consideră că discursul-indirect liber – care din punct de vedere lingvistic nu derivă din DISCURSUL DIRECT sau DISCURSUL-INDIRECT INCIDENT („normal") – conţine amestecat în el semnale ale celor două tipuri de evenimente din discurs (ale naratorului şi ale personajului), două stiluri, două limbi, două voci, două sisteme semantice şi axiologice. Totuşi, unii teoreticieni (de ex., Banfield) argumentează – împotriva acestei IPOTEZE A DUBLEI VOCI – că el ar trebui considerat ca fiind o reprezentare fără vorbitor (fără narator) a subiectivităţii sau a sinelui. ¶Există un număr de trăsături gramaticale sau indici care s-ar putea să caracterizeze un pasaj anumit ca discurs-indirect liber (corespondenţa timpurilor, conversia pronumelor personale şi posesive, DEICTICA referitoare la cadrul spaţio-temporal al personajului etc.). Aceste trăsături gramaticale nu apar totuşi în fiecare exemplu de discurs-indirect liber (şi nu garantează în ele însele faptul că acesta se diferenţiază fără

echivoc de DISCURSUL NARATIVIZAT). Cu alte cuvinte, discursul-indirect liber nu se poate defini în termeni strict gramaticali. El este (ba poate chiar mai frecvent) o funcţie a ceea ce s-ar putea numi trăsături contextuale: (1) trăsături formale, cum ar fi semnele generale ale stilului colocvial (exclamaţii, aditivi lexicali, expresii evaluative, elemente emotive, indicatori subiectivi care sînt în mod normal absenţi în discursul naratorial); semnale specifice ale unui grup sau clase la care aparţine un personaj; semnale şi mai specifice ale idiomului personal al unui personaj (cuvinte distinctive, registre, „intonaţii"); sau semnale ale relaţiilor de tip social (de ex., forme de adresare care par a fi folosite numai de anumite personaje privitor la alte personaje); şi (2) trăsături semantice (evaluări, interpretări, judecăţi, „înţelesuri intenţionate" care e mai plauzibil să fie atribuite unui personaj decît naratorului). Atît de dependent este discursul-indirect liber de context, încît el apare cu mai mare probabilitate în vecinătatea unor verbe ale vorbirii sau ale gîndirii, ori aproape de exemple de discurs direct sau indirect, ori în vecinătatea unui personaj din prim-plan. ¶Deşi discursul-indirect liber s-ar putea să aibă o afinitate specială cu persoana a treia, el poate să apară şi chiar apare la persoana întîi şi a doua („Visul mi se sfîrşi; cele mai îndrăzneţe gînduri fură întrecute de realitatea ternă; domnişoara Havisham era pe punctul de a-mi făuri viitorul"). Deşi poate favoriza timpurile trecute, el poate face loc şi chiar face loc altor timpuri („Dă din umeri şi iese. N-are să se uite ca la derbedeul ăsta"). Deşi apare frecvent împreună cu FOCALIZAREA INTERNĂ, nu apare cu evidenţă în fiecare pasaj prezentat din perspectiva unui anumit personaj (fie „El l-a văzut pe Ion sprijinindu-se de perete" sau „Ea şi-a adus aminte trecutul şi se emoţionă profund"). În sfîrşit, deşi apare poate mai frecvent în limba scrisă, poate apărea

şi chiar apare în limba vorbită. ¶Termenul de *erlebte rede*, folosit prima dată de Etienne Lorck, înseamnă literal „vorbire trăită". ¶Categoria discursului-indirect liber se extinde uneori pentru a include discursul care reprezintă percepţiile non-verbalizate ale unui personaj, aşa cum apar ele în conştiinţa sa (PERCEPŢIE REPREZENTATĂ). Comparaţi „Maria pur şi simplu rămase în picioare. Bărbatul se tîra spre ea" cu „Maria pur şi simplu rămase în picioare şi-l văzu pe bărbatul care se tîra spre ea". ¶Bakhtin 1981 [1982]; Bal 1977, 1985; Bally 1912; Banfield 1982; W. Bühler 1937; Chatman 1978; Cohn 1978; Dillon, Kirchhoff 1976; Genette 1980, 1983; Jespersen 1924; Lips 1926; Lorck 1921; McHale 1978, 1983; Pascal 1977; Strauch 1974; Todorov 1981; Vološinov 1973.

discurs narativizat [*narratized discourse*]. Un TIP DE DISCURS prin care sînt reprezentate ENUNŢURILE unui personaj sau gîndurile verbalizate, în cuvinte care aparţin naratorului, ca acte între alte acte; un discurs despre cuvinte (sau gînduri) rostite, echivalentul unui discurs care nu e despre cuvinte. De exemplu, dacă un personaj ar fi spus la un punct oarecare „Ei, aşa rămîne! Te întîlnesc la gară", discursul narativizat ar putea să-l redea astfel. „A făcut aranjamente să fie întîmpinat la gară". ¶Împreună cu DISCURSUL REPRODUS (DISCURSUL DIRECT) şi DISCURSUL TRANSPUS (DISCURSUL INDIRECT), discursul narativizat (sau narat, sau nenarat) este, în concepţia lui Genette, unul din cele trei feluri de bază de a reprezenta enunţurile personajelor şi gîndurile lor verbale. ¶Genette 1980, 1983.

discurs nemediat [*immediate discourse*]. DISCURS-DIRECT LIBER. Cu discursul nemediat (în opoziţie cu DISCURSUL REPRODUS) personajului i se dă cuvîntul fără vreo introdu-

cere naratorială, fără mediere sau patronaj (*Zarurile au fost aruncate*; monologurile lui Benjy, Quentin şi Jason, în primele trei secţiuni din *Zgomotul şi furia*; monologul lui Molly Bloom din *Ulise*). ¶Genette 1980. Vezi şi MONOLOG AUTONOM, TIPURI DE DISCURS.

discurs reprodus [*reported discourse*]. DISCURS DIRECT. Împreună cu DISCURSUL TRANSPUS (DISCURS INDIRECT) şi DISCURSUL NARATIVIZAT, discursul reprodus este, în concepţia lui Genette, unul din cele trei moduri esenţiale de reprezentare a enunţurilor şi gîndurilor verbale ale personajelor. ¶Discursul reprodus se distinge formal de DISCURSUL NEMEDIAT (DISCURSUL-DIRECT LIBER) printr-o PROPOZIŢIE INCIDENTĂ (sau altă formă de mediere naratorială) care introduce cuvintele ori gîndurile personajelor. ¶Genette 1980, 1983. Vezi şi TIPURI DE DISCURS.

discurs relatat [*recounted discourse*]. Vezi DISCURS NARATIVIZAT. ¶Todorov 1981.

discurs transpus [*transposed discourse*]. DISCURS INDIRECT. Împreună cu DISCURSUL REPRODUS (DISCURSUL DIRECT) şi DISCURSUL NARATIVIZAT, discursul transpus este, în concepţia lui Genette, unul din cele trei moduri esenţiale de reprezentare a enunţurilor şi gîndurilor verbale ale personajelor. ¶Genette 1980, 1983. Vezi şi TIPURI DE DISCURS.

disjuncţie [*disjunction*]. Împreună cu CONJUNCŢIA, unul din cele două tipuri de JONCŢIUNE sau relaţie între SUBIECT şi OBIECT („X nu este cu Y", „X nu are Y"). ¶Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983.

disonanţă [*dissonance*]. Distanţarea naratorului de conştiinţa personajului despre care povesteşte (*Moartea la Veneţia*). Disonanţa este caracteristică pentru relaţia între NARATOR şi PROTAGONIST într-o SITUAŢIE NARATIVĂ AUCTORIALĂ. ¶Cohn 1978. Vezi şi CONSONANŢĂ, DISTANŢĂ.

disponibilitate narativă [*tellability*]. Vezi NARABILITATE.

distanţă [*distance*]. **1.** Împreună cu PERSPECTIVA, unul din cei doi factori majori care reglează informaţia narativă (Genette). Cu cît este mai eclipsată medierea naratorială şi cu cît sînt mai numeroase detaliile despre situaţiile şi evenimentele narate, cu atît mai mică este distanţa care, pare-se, se obţine între ele şi NARAŢIA lor. Se consideră că MIMESIS sau REPREZENTAREA, de exemplu, instituie o distanţă mai mică decît DIEGEZA sau RELATAREA. **2.** Spaţiul (metaforic) dintre NARATOR, PERSONAJE, situaţiile şi evenimentele narate şi NARATAR. Distanţa poate fi temporală (narez evenimente care s-au întîmplat acum două ore, sau doi ani); intelectuală (naratorul din *Zgomotul şi furia* e mult mai inteligent decît Benjy), morală (Justine e, desigur, mai virtuoasă decît personajele din povestirea ei), sentimentală (naratorul din *O inimă curată* nu-i mişcat de moartea Virginiei în aceeaşi măsură ca Félicité) ş.a.m.d. Mai mult, o distanţă dată poate varia în cursul naraţiunii: la sfîrşitul romanului *Tom Jones* naratorul şi naratarul sînt mai aproape din punct de vedere sentimental decît la început. ¶Booth 1961, 1983 [1976]; Genette 1980, 1983; Prince 1980, 1982. Vezi şi NARATOR ESTOMPAT, MOD, MOD NARATIV, TON.

domeniu narativ [*narrative domain*]. Setul de MIŞCĂRI care ţin (în principal) de un personaj dat (şi de aliaţii săi).

Din punct de vedere semantic, un domeniu narativ e guvernat de un număr de maxime sau reguli care stabilesc despre ce e vorba, regularizînd cunoştinţele personajului, nominalizîndu-i priorităţile şi, mai general, călăuzindu-l în evaluarea unei situaţii şi în găsirea modului de a reacţiona la ea. ¶Se spune că o naraţiune în care toate domeniile narative sînt guvernate de seturi identice de maxime şi reguli este semantic-omogenă. Cînd seturile nu sînt identice, naraţiunea este semantic-eterogenă sau fragmentată. Dacă numai anumite clase de maxime şi reguli – să spunem, cele ontologice şi epistemologice – sînt valabile în toate domeniile narative, se spune că naraţiunea este omogenă din punct de vedere ontologic şi epistemologic. Cu alte cuvinte, o naraţiune s-ar putea să fie ontologic-omogenă dar fragmentată din punct de vedere axiologic, sau epistemologic-omogenă dar fragmentată din punct de vedere axiologic ş.a.m.d. ¶Pavel 1980 [1992], 1985. Vezi şi MODALITATE.

donator |***donor***|. Unul din cele şapte ROLURI fundamentale pe care şi le poate asuma un personaj (într-un basm), după Propp. Donatorul, analog cu ADJUVANTUL lui Greimas şi LUNA lui Souriau) înzestrează eroul cu o unealtă (îndeobşte magică) ce înlesneşte înlăturarea eventuală a nenorocirii. ¶Propp 1968 [1970]. Vezi şi ACTANT, ANTIDONATOR, DRAMATIS PERSONA, SFERĂ DE ACŢIUNI.

dramatis persona |***dramatis persona***|. În terminologia lui Propp, un ROL fundamental (într-un basm) repartizat unui personaj. Propp a izolat şapte asemenea roluri, fiecare din ele corespunzînd unei anume SFERE DE ACŢIUNI: RĂUFĂCĂTORUL, DONATORUL (furnizorul), AJUTORUL, Fata de împărat (PERSONAJUL CĂUTAT) şi tatăl ei, TRIMIŢĂTORUL,

EROUL (căutătorul sau victima) şi FALSUL EROU. ¶Propp 1968 [1970]. Vezi şi ACTANT.

dramă [*drama*]. SCENĂ; redarea scenică a vorbirii (sau gîndirii) şi a comportamentului. Distincţia operată de James şi Lubbock între dramă şi PANORAMĂ e similară distincţiei între scenă şi REZUMAT, sau REPREZENTARE şi RELATARE. ¶H. James 1972; Lubbock 1965. Vezi şi TABLOU.

dublare [*duplication*]. Repetarea, la nivelul NARATULUI, a uneia sau a mai multor (secvenţe de) evenimente: „Ion a încercat să urce pe munte, şi nu a reuşit. A încercat şi a doua oară, şi a reuşit". ¶Suleiman 1980. Vezi şi TRIPLARE.

durată [*duration*]. Setul de fenomene care aparţine relaţiei dintre TIMPUL ISTORIEI şi TIMPUL DISCURSULUI. Primul poate fi mai mare decît cel de-al doilea, egal cu el, sau mai mic decît el. ¶Durata este o noţiune problematică, îndeosebi în cazul naraţiunii scrise. Chiar dacă se specifică timpul istoriei (acest eveniment a durat zece minute, şi acela a durat douăzeci), timpul discursului (timpul ocupat de reprezentarea timpului povestirii) este greu, ca să nu spunem imposibil, de măsurat: nu este echivalent cu timpul (variabil) cerut de citirea sau scrierea unei naraţiuni, nici nu este acelaşi cu timpul pe care îl va fi luat naraţia (imaginaţi-vă o naraţie de trei pagini sfîrşindu-se cu „Mi-am început povestirea la nouă fix, şi acum este douăsprezece", sau o naraţie de trei sute de pagini sfîrşindu-se cu aceeaşi propoziţie). Acest detaliu i-a făcut pe mulţi naratologi să prefere, pe motiv că ar fi mai folositoare, investigarea VITEZEI sau TEMPOULUI mai curînd decît aceea a duratei. ¶Chatman 1978; Genette 1980; Metz 1974; Prince 1982. Vezi şi CADENŢĂ, RITM.

E

echivalenţă [*joining*]. Legarea a două TRIADE, fiecare prezentînd acelaşi proces, dar considerîndu-l dintr-un punct de vedere diferit (de ex., acela al protagonistului, în prima parte; şi acela al antagonistului, în a doua) şi constituind astfel un set diferit de FUNCŢII. ¶Bremond 1973 [1981], 1980.

efect de realitate [*reality effect/effet de réel*]. Un detaliu aparent nefuncţional raportat, pur şi simplu, „pentru că se află acolo (în universul NARATULUI)", un amănunt nemenţionat pentru alt motiv decît pentru faptul că face parte din realitatea reprezentată. Efectele de realitate (*effets de réel*) sînt conotatori exemplari ai realului (ele spun „aceasta este real"), iar o multitudine a lor caracterizează naraţiunea realistă. ¶Barthes 1982.

elipsă [*ellipsis*]. Un TEMPO narativ canonic; împreună cu PAUZA, SCENA, SEGMENTAREA şi REZUMATUL, una din VITEZELE narative fundamentale. Cînd nu avem nici o parte a naraţiunii (cuvinte sau propoziţii, de ex.) corespunzînd unor situaţii şi evenimente pertinente din punct de vedere narativ şi care au consumat timp, se obţine elipsa. ¶O elipsă poate fi frontală şi poate să instituie o rupere în continuitatea temporală (sărind peste unul sau mai multe evenimente, peste unul sau mai multe momente temporale), sau poate fi laterală (PARALIPSA): în acest caz, ea nu este un eveniment ce intervine fără a fi menţionat, ci mai curînd una sau mai multe componente dintr-o situaţie care este relatată. Cu alte

cuvinte, dată fiind o serie de evenimente e_1, e_2, e_3... e_n desfăşurîndu-se în timpii t_1, t_2, t_3... t_n sau la timpul *t*, vorbim de elipsă cînd nu se menţionează unul din evenimente. O elipsă poate fi şi explicită (subliniată de narator, ca în „Nu voi spune nimic despre ceea ce s-a întîmplat în acea săptămînă nefastă"), sau implicită (deductibilă dintr-o lacună cronologică sau o rupere în secvenţa de evenimente povestite). ¶Chatman 1978; Genette 1980; Prince 1982.

emblemă [***emblem***]. Un procedeu de CARACTERIZARE prin care un anume eveniment din universul reprezentat este evocat cu fiecare prezenţă a unui anume PERSONAJ, devenindu-i astfel o marcă distinctivă. ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996].

emiţător [***addresser***]. Unul din constituenţii fundamentali ai oricărui act de comunicare (verbală): TRIMIŢĂTORUL, ENUNŢĂTORUL. Emiţătorul trimite un MESAJ RECEPTORULUI. ¶K. Bühler 1934; Jakobson 1960 [1964]. Vezi şi FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII, FUNCŢIE EMOTIVĂ.

enunţ [***enunciation***]. **1.** Urmele din discurs ale actului (şi dimensiunile sale contextuale) care generează acel discurs. În „Am să spun acum o frumoasă poveste", DEICTICILE „eu" şi „acum" sînt semne ale enunţului. **2.** Actul (şi dimensiunile lui contextuale) care generează un discurs. ¶Benveniste 1971 [2000a], 1974 [2000b]; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Greimas, Courtés 1976, 1982; Hutcheon 1985; Kerbrat-Orecchioni 1980; Lejeune 1975 [2000], 1982.

enunţat [***enunciatee***]. Un DESTINATAR. Dacă cineva îmi spune o povestire, eu sînt enunţatul ei. Dacă spune aceeaşi povestire altuia, acel altcineva este enunţatul. ¶Greimas, Courtés 1976, 1982.

enunțător [*enunciator*]. Un DESTINATOR. Dacă-i spun cuiva o poveste, sînt enunțătorul ei, și dacă el/ea îmi spune o poveste în schimb, el/ea este enunțătorul. ¶Greimas, Courtés 1976, 1982.

epilog [*epilogue*]. O secțiune finală în unele narațiuni, venind după DEZNODĂMÎNT și inconfundabilă cu el. Epilogul contribuie la deplina înțelegere a intenției operei. ¶Martin 1986. Vezi și PROLOG.

episod [*episode*]. O serie de evenimente conexe, ieșind în evidență din (seriile de) evenimente învecinate din pricina uneia sau a mai multor trăsături distincte, prezentînd o unitate bine determinată. ¶Beaugrande 1980; Brooks, Warren 1959. Vezi și SCOP, GRAMATICA POVESTIRII.

eroare „după aceasta, deci, din cauza aceasta" [*post hoc, ergo propter hoc fallacy*]. O confuzie, denunțată de scolastici, între consecuție și consecvență. După Barthes (în linia lui Aristotel), izvorul NARATIVITĂȚII se leagă de exploatarea acestei confuzii, ceea-ce-vine-după-X într-o narațiune fiind procesat ca ceea-ce-este-cauzat-de-X: fie „A început să plouă, și Maria se lăsă copleșită de nostalgie"; nostalgia Mariei tinde să fie interpretată ca fiind cauzată de condițiile meteorologice. ¶Aristotle 1968 [1965]; Barthes 1975. Vezi și CAUZALITATE.

erou [*hero*]. **1.** PROTAGONISTUL sau personajul principal dintr-o narațiune. Eroul (sau eroina) reprezintă, de obicei, valori pozitive. **2.** Unul din cele șapte ROLURI fundamentale pe care un personaj și le poate asuma (într-un basm), după Propp. Eroul (analog cu SUBIECTUL lui Greimas și LEUL lui Souriau) suferă din pricina acțiunii RĂUFĂCĂTORULUI, ori

din pricina vreunei lipse, şi/sau lichidează nenorocirea ori lipsa care ţine de el, sau de un alt personaj. ¶Hamon 1972, 1983; Propp 1968 [1970]. Vezi şi ACTANT, ANTIEROU, DRAMATIS PERSONA, SFERĂ DE ACŢIUNI.

ethos [*ethos*]. Vezi PERSONAJ. ¶Aristotle 1968 [1965].

eul-actor [*erlebendes Ich*]. „Eul" trăitor în NARAŢIUNEA HOMODIEGETICĂ, EUL-PERSONAJ (diferit de EUL-POVESTITOR, EUL-NARATOR, „eul" care narează). În „Mă simţeam rău", pronumele-subiect se referă atît la *erlebendes Ich* (cel ce simţea), cît şi la *erzählendes Ich* (cel care ne spune despre sentiment); iar în *Greaţa*, Roquentin este în postura de eu-actor în măsura în care doreşte să o vadă din nou pe Ana, şi în postura de eu-povestitor în măsura în care îşi exprimă dorinţa în jurnal. ¶Lämmert 1955; Spitzer 1928.

eul-martor [*"I" as witness*]. Unul din cele opt PUNCTE DE VEDERE, în clasificarea lui Friedman. Cînd se adoptă (*Lord Jim, Marele Gatsby*), informaţia furnizată se limitează la percepţiile, sentimentele şi gîndurile unui NARATOR care este personaj secundar în situaţiile şi evenimentele povestite. Întrucît naratorul-martor nu este PROTAGONIST, acţiunea e văzută de la periferie, şi nu din centru. ¶N. Friedman 1955b. Vezi şi NARAŢIUNE LA PERSOANA ÎNTÎI, EUL-PROTAGONIST.

eul-narator [*narrator-I*]. „Eul" unui NARATOR HOMODIEGETIC în rolul său de NARATOR, şi nu de PERSONAJ. În „Am băut un pahar de bere", „eul" care povesteşte despre băutură este eul-narator, în timp ce „eul" care a băut este EUL-PERSONAJ. ¶Prince 1982. Vezi şi NARAŢIUNE LA PERSOANA ÎNTÎI.

eul-personaj [*character-I*]. „Eul" unui PERSONAJ care funcţionează şi ca NARATORUL situaţiilor şi evenimentelor la care ia parte. În „Eu am mîncat o tartină", „eul" care a mîncat este eul-personaj şi „eul" care povesteşte despre mîncare este EUL-NARATOR. ¶Prince 1982. Vezi şi NARAŢIUNE LA PERSOANA ÎNTÎI, NARAŢIUNE HOMODIEGETICĂ.

eul-povestitor [*erzählendes Ich*]. În NARAŢIUNEA HOMODIEGETICĂ, „eul" care narează, EUL-NARATOR (diferit de EUL-ACTOR, „eul" trăitor, EUL-PERSONAJ). În „Eu am văzut-o ieşind din cameră", pronumele-subiect se referă atît la *erzählendes Ich* (cel ce ne spune despre ce se vede), cît şi la *erlebendes Ich* (cel care a văzut); iar în *Marile speranţe*, Pip este în postura de eu-povestitor în măsura în care îşi povesteşte aventurile, şi în postura de eu-actor în măsura în care le trăieşte. ¶Lämmert 1955; Spitzer 1928.

eul-protagonist [*"I" as protagonist*]. Unul din cele opt PUNCTE DE VEDERE, în clasificarea lui Friedman. Cînd este adoptat (*Marile speranţe, De veghe în lanul de secară*), informaţia furnizată se limitează la percepţiile, sentimentele şi gîndurile unui NARATOR care este PROTAGONIST în situaţiile şi evenimentele povestite. Acestea din urmă sînt apoi reflectate dintr-un centru fix, şi nu din periferie. ¶N. Friedman 1955b. Vezi şi NARAŢIUNE LA PERSOANA ÎNTÎI, EUL-MARTOR.

evaluare [*evaluation*]. În terminologia lui Labov, setul de însuşiri dintr-o NARAŢIUNE care aduc în prim-plan sau sugerează IDEEA; aspectele unei naraţiuni care arată de ce situaţiile şi evenimentele reale merită a fi narate. În „Mi-am zis că era foarte ciudat", „Maşina s-a oprit. Maşina s-a oprit şi a ieşit o femeie", „N-a spus nimic: pur şi simplu stătea

acolo" şi „Ideea povestirii mele e că oamenii sînt în esenţă simpatici", de exemplu, meditaţia naratorului (accentuînd natura neobişnuită a întîmplărilor), repetiţia (sugerînd importanţa evenimentului), negativul (subliniind ce s-a obţinut faţă de ce s-ar fi obţinut) şi afirmarea explicită a ideii – toate funcţionează ca trăsături evaluative şi fac parte din evaluare. ¶Culler 1981; Labov 1972; Pratt 1977. Vezi şi COMENTARIU, NARABILITATE.

eveniment [*event*]. O schimbare de STARE manifestată în DISCURS printr-o ASERŢIUNE PROCESUALĂ în modul lui „a face" sau „a se întîmpla". Un eveniment poate fi o ACŢIUNE sau un ACT (cînd schimbarea este produsă de un agent: „Maria a deschis fereastra"), sau o ÎNTÎMPLARE (cînd schimbarea nu-i produsă de un agent: „A început să plouă"). ¶Împreună cu EXISTENTELE, evenimentele sînt constituenţii fundamentali ai ISTORIEI. ¶Chatman 1978; van Dijk 1974-75.

existent [*existent*]. Un ACTOR sau un element al MEDIULUI ÎNCONJURĂTOR: subiectul şi obiectul din „Suzana s-a uitat la masă" desemnează existente. ¶Împreună cu EVENIMENTELE, existentele sînt constituenţii fundamentali ai ISTORIEI. ¶Chatman 1978.

expeditor. Vezi DESTINATOR.

expoziţiune [*exposition*]. Prezentarea împrejurărilor de dinaintea ÎNCEPUTULUI acţiunii. În multe naraţiuni există o expoziţiune întîrziată: informaţiile ce ţin de expoziţiune sînt furnizate după ce a demarat acţiunea. ¶Brooks, Warren 1959; Freytag 1894; Sternberg 1974, 1978; Tomashevsky 1965 [1973]. Vezi şi PIRAMIDA LUI FREYTAG.

expresie [*expression*]. După Hjelmslev, unul din cele două planuri ale oricărui sistem semiotic: „modul" în care se semnifică ceva prin opoziţie cu „ce"-ul care este semnificat. Ca şi planul CONŢINUTULUI, planul expresiei are o FORMĂ şi o SUBSTANŢĂ. ¶Cînd se foloseşte în legătură cu naraţiunea, se poate spune că expresia este echivalentă cu DISCURSUL (şi opusă ISTORIEI). ¶Chatman 1978; Hjelmslev 1954, 1961 [1967]; Prince 1973.

extensiune [*extension*]. Durata fiecărei unităţi constituente într-o NARAŢIUNE ITERATIVĂ; arcul de timp acoperit de un eveniment (sau o serie de evenimente) care se repetă explicit: „Studiam în fiecare zi, de la amiază la miezul nopţii" este o naraţiune iterativă, cu o extensiune de douăsprezece ore. ¶Genette 1980.

extradiegetic [*extradiegetic*]. Extern DIEGEZEI (*diégèse*), nefiind parte a ei. NARATORUL din *Eugénie Grandet* este un narator extradiegetic. Mai general, naratorul unei NARAŢIUNI PRIMARE e totdeauna extradiegetic. ¶Un narator extradiegetic nu-i echivalent cu unul HETERODIEGETIC. Astfel, în *1001 nopţi* Şeherezada funcţionează ca un narator heterodiegetic (întrucît nu-şi spune propria poveste) şi ca unul INTRADIEGETIC mai curînd decît extradiegetic (întrucît e un personaj într-o naraţiune-cadru pe care nu o povesteşte). Invers, în *Gil Blas*, naratorul e unul HOMODIEGETIC şi extradiegetic (îşi spune propria poveste dar, ca narator, nu face parte din vreo diegeză). ¶Genette 1980, 1983; Lanser 1981; Rimmon 1976. Vezi şi NIVEL DIEGETIC.

F

fabulă [*fabula*]. Setul de situaţii şi evenimente narate în ordinea lor cronologică; materialul de bază al ISTORIEI (opus INTRIGII sau SUBIECTULUI), în terminologia formaliştilor ruşi. ¶Chatman 1978; Ejxenbaum 1971b [1983]; Erlich 1965.

factori constitutivi ai comunicării [*constitutive factors of communication*]. Elementele care intră în orice act de comunicare (verbală) şi sînt esenţiale bunei sale funcţionări. ¶Bühler izolase trei asemenea elemente: DESTINATORUL, DESTINATARUL şi CONTEXTUL. Jakobson, în ceea ce s-a vădit a fi cel mai influent model de comunicare în NARATOLOGIE, a propus o schemă cu şase factori incluzînd emiţătorul (Expeditorul sau codificatorul MESAJULUI), destinatarul (primitorul sau decodificatorul mesajului), mesajul însuşi, CODUL (în funcţie de care semnifică mesajul), contextul (sau REFERENTUL la care trimite mesajul) şi CONTACTUL (legătura psihofiziologică între emiţător şi destinatar):

Context

Mesaj

Emiţător ..... Destinatar

Contact

Cod

Unii teoreticieni (Hymes, de ex.) preferă să vorbească despre şapte factori şi înlocuiesc contextul cu materia (despre care se comunică) şi mediul înconjurător (scena, situaţia, contextul actului comunicativ). ¶Fiecăruia dintre factori îi corespunde o anumită FUNCŢIE A COMUNICĂRII, şi orice act comunicativ îndeplineşte una sau mai multe din aceste funcţii. ¶K. Bühler 1934; Hymes 1970; Jakobson 1960 [1964].

falsul erou [*false hero*]. Unul din cele şapte ROLURI fundamentale pe care şi le poate asuma un personaj (într-un basm), după Propp. Falsul erou (analog cu OPOZANTUL lui Greimas şi MARTE al lui Souriau) pretinde că a realizat ceea ce a realizat, de fapt, EROUL. ¶Propp 1968 [1970]. Vezi şi ACTANT, DRAMATIS PERSONA, SFERĂ DE ACŢIUNI.

ficellă [*ficelle*]. Un termen folosit de Henry James pentru a descrie un PERSONAJ a cărui funcţie principală este de a pune în lumină semnificaţia situaţiilor şi evenimentelor narate. Henrietta Stackpole din *Portretul unei doamne* şi Maria Gostrey din *Ambasadorii* joacă rolul de *ficelle*. ¶Termenul înseamnă „fir" în franceză, ca şi „truc" sau „sfoară" (cf. sforile cu care un păpuşar îşi manevrează păpuşile). ¶Booth 1983 [1976]; H. James 1972; Souvage 1965.

ficţiune [*fiction*]. După Ricardou, ISTORIA în opoziţie cu NARAŢIA sau DISCURSUL. ¶Ricardou 1967.

figură [*figure*]. Entitatea sau seria de entităţi pe care se pune accent şi care iese în prim-plan. O figură iese în prim-plan faţă de un DECOR sau PLAN SECUND. ¶Beaugrande 1980; Chatman 1978. Vezi şi PRIM-PLAN.

firul povestirii [*story-line*]. Setul de evenimente dintr-o povestire care implică aceiaşi indivizi. În *Pedeapsa*, de exemplu, evenimentele care îi implică pe Milan Hlinka şi soţia sa, Ana, constituie un fir al povestirii, iar evenimentele care îl implică pe Mathieu şi pe cunoştinţele sau relaţiile sale indică un alt fir. În multe naraţiuni, un fir al povestirii, predominant sau principal, se poate distinge de firele secundare. ¶Rimmon-Kenan 1983.

fluxul conştiinţei [*stream of consciousness*]. Un fel de DISCURS-DIRECT LIBER sau MONOLOG INTERIOR care încearcă să ofere „o reproducere directă a gîndirii" (Bowling); un mod de reprezentare a conştiinţei umane care se concentrează asupra fluxului întîmplător al gîndirii şi îi accentuează natura asociativă ilogică, „negramaticală" (monologul lui Molly Bloom din *Ulise*). ¶Deşi monologul interior şi fluxul conştiinţei sînt adesea considerate ca fiind similare, ele au fost totuşi frecvent puse în contrast: primul ar prezenta gîndurile personajului mai curînd decît impresiile sau percepţiile sale, în timp ce al doilea ar prezenta atît impresii cît şi gînduri; sau, altfel, primul ar respecta morfologia şi sintaxa, în vreme ce al doilea nu ar face-o (punctuaţia este atunci absentă, formele gramaticale sînt trunchiate, propoziţiile incomplete şi scurte sînt numeroase, neologismele sînt frecvente) şi ar surprinde gîndirea în starea sa embrionară, anterioară unei legături logice. ¶Termenul a fost pus în circulaţie de William James pentru a descrie modul în care se prezintă conştiinţa. ¶Bowling 1950; Chatman 1978; Cohn 1978; M. Friedman 1955; Genette 1980; Humphrey 1954; W. James 1890; Scholes, Kellogg 1966.

focalizare [*focalization*]. PERSPECTIVA din care se prezintă situaţiile şi evenimentele narate; poziţia perceptivă sau

conceptuală din care sînt ele redate (Genette). Cînd o asemenea poziţie variază şi e uneori imprecisă (cînd nici o constrîngere sistematică, conceptuală sau perceptivă nu guvernează ceea ce se prezintă), se spune că naraţiunea are FOCALIZARE ZERO sau că este nefocalizată: focalizarea zero e caracteristică pentru naraţiunea „tradiţională" sau „clasică" (*Bîlciul deşertăciunilor, Adam Bede*) şi e asociată cu aşa-numiţii NARATORI OMNISCIENŢI. Cînd o atare poziţie este localizabilă (într-un personaj sau altul) şi presupune restricţii conceptuale sau perceptive (ceea ce se prezintă atribuindu-se perspectivei unui personaj sau altul), se spune că naraţiunea are FOCALIZARE INTERNĂ (*Ambasadorii, Vîrsta raţiunii*). Focalizarea internă poate fi fixă (cînd se adoptă una şi aceeaşi perspectivă: *Ambasadorii, Ce ştia Maisie)*, variabilă (cînd se adoptă perspective diferite, rînd pe rînd, pentru a prezenta situaţii şi evenimente diferite: *Vîrsta raţiunii, Potirul de aur*), sau multiplă (cînd aceleaşi situaţii şi evenimente se prezintă cel puţin o dată, dacă nu de fiecare dată, într-o perspectivă diferită: *Piatra lunii, Rashomon)*. Dacă ceea ce se prezintă se limitează la comportamentul exterior al personajelor (cuvinte şi acţiuni, şi nu gînduri sau sentimente), la înfăţişarea lor şi la mediul din care ele ies în prim-plan, se spune că avem FOCALIZARE EXTERIOARĂ (*Ucigaşii*). Mai mulţi naratologi argumentează că focalizarea exterioară se caracterizează nu atît prin perspectiva adoptată, cît prin informaţia furnizată. Într-adevăr, dacă se adoptă perspectiva unui anume personaj (focalizare internă), s-ar putea întîmpla să fie prezentate numai cuvinte şi acţiuni, şi nu gînduri sau sentimente (focalizare exterioară). Într-o discuţie pe marginea acestei probleme, Genette menţionează că în cazul focalizării exterioare FOCALIZATORUL se situează în DIEGEZĂ (*diégèse*), în afara personajelor. ¶Focalizarea - „cine vede" sau, mai

general, „cine percepe (şi concepe)" ar trebui deosebită de VOCE („cine vorbeşte", „cine spune", „cine narează"). ¶Bal 1977, 1981a, 1983, 1985; Genette 1980, 1983; Rimmon-Kenan 1983; Vitoux 1982. Vezi şi ASPECT, FOCALIZARE DUBLĂ, FOCALIZARE-INTERNĂ FIXĂ, FOCALIZAT, FOCALIZARE-INTERNĂ MULTIPLĂ, NONFOCALIZARE, PUNCT DE VEDERE, FOCALIZARE-INTERNĂ VARIABILĂ, VIZIUNE.

focalizare dublă [***double focalization***]. Concurenţa a două FOCALIZĂRI diferite în redarea unei anume situaţii, sau a unui anume eveniment. ¶Focalizarea dublă nu-i folosită de puţine ori în film: în *Suspiciunea*, de exemplu, cînd Lina citeşte telegrama pe care i-a trimis-o Johnnie ca să-i spună că va veni la bal, sfîrşitul notiţei e distrus prin împuşcare, în aşa fel încît să reflecte atît PUNCTUL DE VEDERE al fetei cît şi punctul de vedere al reflectorului, mai „obiectiv". ¶Genette 1980.

focalizare exterioară [***external focalization***]. **1.** Un tip de FOCALIZARE sau PUNCT DE VEDERE în care informaţia transmisă este în cea mai mare parte limitată la ceea ce fac şi spun personajele, neexistînd o menţiune directă a ceea ce gîndesc sau simt ele. Focalizarea internă este caracteristică aşa-numitei NARAŢIUNI OBIECTIVE sau COMPORTAMENTISTE (*Dealuri ca elefanţi albi*), iar una din consecinţele sale este că NARATORUL spune mai puţin decît ştie un personaj sau altul. ¶Mai mulţi naratologi argumentează că focalizarea exterioară se defineşte în funcţie de un criteriu diferit de cel ce caracterizează FOCALIZAREA ZERO, sau FOCALIZAREA INTERNĂ (natura a ceea ce se percepe, a informaţiei transmise, în opoziţie cu situaţia privitorului). Într-o analiză a acestei probleme, Genette, cel ce a pus în circulaţie termenul, menţionează că în focalizarea exterioară FOCALI-

ZATORUL se situează în DIEGEZĂ (*diégèse*), dar în afara oricărui personaj, prin aceasta excluzîndu-se cunoaşterea gîndurilor sau sentimentelor. **2.** NONFOCALIZAREA sau focalizarea zero, în terminologia lui Rimmon-Kenan. ¶Bal 1977, 1983, 1985; Genette 1980, 1983; Lintvelt 1981 [1994]; Rimmon-Kenan 1983. Vezi şi MOD DRAMATIC, VIZIUNE.

focalizare internă [*internal focalization*]. Un tip de FOCALIZARE prin care se transmite informaţia în funcţie de PUNCTUL DE VEDERE sau PERSPECTIVA unui personaj (conceptuală sau perceptivă). ¶Focalizarea internă poate fi fixă (cînd se adoptă una şi aceeaşi perspectivă: *Ambasadorii, Ce ştia Maisie*), variabilă (cînd se adoptă, pe rînd, diferite perspective pentru a prezenta situaţii şi evenimente diferite: *Vîrsta raţiunii*), sau multiplă (cînd aceleaşi situaţii şi evenimente sînt prezentate de mai multe ori, de fiecare dată într-o perspectivă diferită: *Piatra Lunii, Rashomon*). ¶Bal 1985; Genette 1980. Vezi şi FOCALIZARE-INTERNĂ FIXĂ, PUNCT DE VEDERE INTERN, FOCALIZARE-INTERNĂ MULTIPLĂ, SITUAŢIE-NARATIVĂ FIGURALĂ, FOCALIZARE-INTERNĂ VARIABILĂ, VIZIUNE.

focalizare-internă fixă [*fixed internal focalization*]. Un tip de FOCALIZARE INTERNĂ în condiţiile în care numai un personaj este FOCALIZATOR; o redare a situaţiilor şi evenimentelor în funcţie de unul şi acelaşi PUNCT DE VEDERE. ¶Genette 1980. Vezi şi FOCALIZARE.

focalizare-internă multiplă [*multiple internal focalization*]. Tip de FOCALIZARE INTERNĂ sau PUNCT DE VEDERE prin care aceleaşi situaţii şi evenimente sînt prezentate de cel puţin două ori, de fiecare dată în funcţie de un focali-

zator diferit (*Piatra Lunii*, *Rashmon*). ¶Genette 1980. Vezi şi FOCALIZARE.

focalizare-internă variabilă [***variable internal focalization***]. Un tip de FOCALIZARE INTERNĂ sau PUNCT DE VEDERE prin care diferiţi FOCALIZATORI se folosesc pentru a prezenta situaţii şi evenimente diferite (*Vîrsta raţiunii*, *Potirul de aur*). ¶Genette 1980. Vezi şi FOCALIZARE.

focalizare zero [***zero focalization***]. Un tip de FOCALIZARE sau PUNCT DE VEDERE prin care NARATUL este prezentat în termenii unei poziţii conceptuale sau indefinit perceptive, nelocalizabile. Focalizarea zero (sau NON-FOCALIZAREA) este caracteristică pentru naraţiunea „clasică" sau „tradiţională" (*Bîlciul deşertăciunilor*, *Eugénie Grandet*) şi este asociată cu NARATORII OMNISCIENŢI. ¶Genette 1980. Vezi şi SITUAŢIE-NARATIVĂ AUCTORIALĂ, PUNCT DE VEDERE OMNISCIENT, VIZIUNE.

focalizat [***focalized***]. Obiectul FOCALIZĂRII; existentul sau evenimentul prezentat din perspectiva FOCALIZATORULUI. În „Ioana l-a văzut pe Petru sprijinindu-se de scaun. I se păru ciudat", Petru este focalizatul. ¶Bal 1977, 1983, 1985; Martin 1986; Vitoux 1982.

focalizator [***focalizer***]. Subiectul FOCALIZĂRII; deţinătorul PUNCTULUI DE VEDERE; punctul central care guvernează focalizarea. În „Ioana l-a văzut pe Petru sprijinindu-se de scaun. I se păru straniu", Ioana este focalizatorul. ¶Bal 1977, 1983, 1985; Lanser 1981; Martin 1986; Vitoux 1982. Vezi şi CONŞTIINŢĂ CENTRALĂ, PERSONAJ CENTRAL, FOCALIZAT.

formă [*form*]. După Hjelmsev şi în opoziţie cu SUBSTANŢA, sistemul relaţional care determină unităţile celor două planuri ale unui sistem semiotic (planul EXPRESIEI şi planul CONŢINUTULUI). ¶În cazul naraţiunii, se poate spune că forma conţinutului este echivalentă componentelor ISTORIEI (existente şi evenimente) şi conexiunilor acestora; iar forma expresiei, constituenţilor (ASERŢIUNI NARATIVE) care prezintă povestirea şi, mai exact, determină ORDINEA prezentării, VITEZA narativă, felul de COMENTARIU ş.a.m.d. ¶Chatman 1978; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Hjelmslev 1954, 1961 [1967].

formă spaţială [*spatial form*]. Un aranjament care apare în naraţiune cînd sînt abandonate modurile „sale" logico-temporale în favoarea modurilor privilegiate în mod tradiţional de poezie (cea non-narativă). În forma spaţială, mişcarea temporală a unui episod încetează; atenţia este atrasă de relaţiile de simetrie, antiteză, gradaţie, repetiţie etc. între constituenţii episodului, iar înţelesul izvorăşte din aceleaşi relaţii, ca în scena iarmarocului din *Doamna Bovary*. ¶Frank 1945.

formulă *inquit* [*inquit formula*]. O PROPOZIŢIE INCIDENTĂ; o propoziţie ataşată la reprezentarea enunţurilor sau gîndurilor, subliniind una din calităţile lor şi identificîndu-l pe vorbitor sau gînditor. În „*Maria a spus* că-i obosită" şi „Ce mai faci? *întrebă Nancy*", cuvintele în italice constituie formule *inquit* („se spune"). ¶Bonheim 1982; Chatman 1978; Prince 1978. Vezi şi DISCURS ATRIBUTIV, VERBUM DICENDI.

frecvenţă [*frequency*]. Relaţia între numărul de apariţii ale unui eveniment şi numărul de menţiuni ale acelui eveni-

ment în povestire. De exemplu, pot povesti o dată ceea ce s-a întîmplat o dată, sau de *n* ori ceea ce s-a întîmplat de *n* ori (NARAŢIUNE SINGULARĂ); pot povesti de *n* ori ceea ce s-a întîmplat o dată (NARAŢIUNE REPETITIVĂ); şi pot povesti o dată ceea ce s-a întîmplat de *n* ori (NARAŢIUNE ITERATIVĂ). ¶Genette 1980, 1983; Rimmon-Kenan 1983.

frecvenţă pseudo-iterativă [*pseudo-iterative frequency*]. Un tip de FRECVENŢĂ prin care se povestesc iterativ evenimente care, deşi par că s-au întîmplat numai o singură dată, dau impresia că s-ar fi întîmplat de multe ori. ¶Genette 1980. Vezi şi NARAŢIUNE ITERATIVĂ.

funcţie [*function*]. **1.** Un ACT bine definit din punctul de vedere al semnificaţiei sale pentru desfăşurarea ACŢIUNII; un act considerat în funcţie de rolul pe care îl joacă la nivelul acţiunii; un MOTIVEM; Propp, care a dezvoltat acest concept în studiul pe care l-a dedicat basmelor (ruseşti), a arătat că acte diferite pot avea semnificaţii deosebite (fiind subsumate de funcţii diferite) în basme diferite („Ion l-a omorît pe Petru", de ex., ar putea constitui o prejudiciere într-o poveste, şi victoria eroului în alta); invers, acte diferite pot juca acelaşi rol (fiind subsumate de aceeaşi funcţie) în basme diferite („Ion l-a omorît pe Petru" şi „Balaurul a furat-o pe fata de împărat", de ex., ar putea amîndouă să constituie prejudicieri). Pentru Propp, funcţiile constituie componentele stabile ale structurii de bază a oricărui basm (rusesc); în plus, nici o funcţie nu exclude pe alta şi, oricîte ar apărea într-o singură poveste, ele apar totdeauna în aceeaşi ordine (dată fiind mulţimea *a, b, c, d, e ... n*, dacă *b, c* şi *e* apar într-o anumită poveste, ele vor apărea în această ordine); în fine, numărul lor se limitează la 31, pe care Propp le scrie precum urmează: I) Unul din membrii

familiei pleacă de acasă (*absenţa*). II) O interdicţie este specificată eroului (*interdicţia*). III) Interdicţia este încălcată (*încălcarea*). IV) Răufăcătorul încearcă să iscodească cum stau lucrurile (*iscodirea*). V) Răufăcătorul obţine informaţii asupra victimei sale (*divulgarea*). VI) Răufăcătorul încearcă să-şi înşele victima pentru a pune stăpînire pe ea, sau pe averea ei (*vicleşugul*). VII) Victima se lasă înşelată ajutîndu-şi astfel fără să vrea duşmanul (*complicitatea*). VIII) Răufăcătorul face un rău sau aduce o pagubă unuia din membrii familiei (*prejudicierea*). VIII.a) Unuia din membrii familiei îi lipseşte ceva, doreşte să aibă un lucru oarecare (*lipsa*). IX) Nenorocirea sau lipsa sînt comunicate eroului; i se adresează o rugăminte sau o poruncă, el fiind trimis undeva, sau lăsat să plece (*mijlocirea, momentul de legătură*). X) Căutătorul acceptă sau se hotărăşte să întreprindă contraacţiunea (*contraacţiunea incipientă*). XI) Eroul pleacă de acasă (*plecarea*). XII) Eroul este pus la încercare, iscodit, atacat etc., pregătindu-se astfel înarmarea lui cu uncalta năzdrăvană sau cu ajutorul năzdrăvan (*prima funcţie a donatorului*). XIII) Eroul reacţionează la acţiunea viitorului donator (*reacţia eroului*). XIV) Uncalta năzdrăvană intră în posesia eroului (*înzestrarea, obţinerea uneltei năzdrăvane*). XV) Eroul este adus – în zbor, călare, pe jos – la locul unde se află obiectul căutării lui (*deplasarea spaţială între două împărăţii, călăuzirea*). XVI) Eroul şi răufăcătorul intră în luptă directă (*lupta*). XVII) Eroul este însemnat (*marcarea, însemnarea*). XVIII) Răufăcătorul este învins (*victoria*). XIX) Nenorocirea sau lipsa iniţială este remediată (*remedierea*). XX) Eroul se întoarce (*întoarcerea*). XXI) Eroul este urmărit (*urmărirea, goana*). XXII) Eroul scapă de urmărire (*salvarea*). XXIII) Eroul soseşte acasă sau într-altă ţară, fără să fie recunoscut (*sosirea incognito*). XXIV) Falsul erou formulează pretenţiile sale

neîntemeiate (*pretenţiile neîntemeiate*). XXV) Eroul are de făcut faţă unei grele încercări (*încercarea grea*). XXVI) Încercarea este trecută cu succes (*soluţia*). XXVII) Eroul este recunoscut (*recunoaşterea*). XXVIII) Răufăcătorul sau falsul erou este demascat (*demascarea*). XXIX) Eroul capătă o nouă înfăţişare (*transfigurarea*). XXX) Răufăcătorul este pedepsit (*pedeapsa*). XXXI) Eroul se căsătoreşte şi se înscăunează împărat (*căsătoria*). Se consideră adesea că abordarea funcţională a lui Propp marchează începutul NARATOLOGIEI moderne şi al ANALIZEI STRUCTURALE A NARAŢIUNII, ea constituind un punct de început pentru numeroase modele influente ale structurii naraţiunii. Astfel, SCHEMA NARATIVĂ greimasiană rezultă, în ultimă instanţă, dintr-o reanaliză a funcţiilor lui Propp, iar caracterizarea naraţiunii întreprinsă de Bremond, în combinaţii de SECVENŢE sau TRIADE, e articulată în dimensiuni funcţionale. **2.** O unitate narativă sau un MOTIV legat metonimic de alte unităţi din aceeaşi secvenţă sau acţiune (legat de ele în funcţie de consecuţie sau consecvenţă). Barthes a pus în contrast funcţia şi INDICELE, care este legat de alte unităţi la modul metaforic, mai curînd decît metonimic (legat de ele altfel decît cronologic sau cauzal: de ex., la modul tematic) şi a diferenţiat două feluri de funcţii: FUNCŢII CARDINALE şi CATALIZE. ¶Aceeaşi unitate poate constitui o funcţie şi un indice. **3.** În prima versiune a modelului greimasian al naraţiunii, un PREDICAT dinamic (în opoziţie cu CALIFICAREA sau predicatul static). **4.** Un ROL fundamental sau ACTANT, în terminologia lui Souriau. Cele şase funcţii sînt LEUL, SOARELE, PĂMÎNTUL, MARTE, BALANŢA şi LUNA. ¶Barthes 1975; Bremond 1973 [1981], 1980, 1982; Culler 1975; Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983; Propp 1968 [1970]; Scholes 1974; Souriau 1950. Vezi şi METONIMIE, MIŞCARE.

funcţie cardinală [*cardinal function*]. Un MIEZ; un NUCLEU; un MOTIV CONEX. Prin opoziţie cu CATALIZATORII, funcţiile cardinale sînt logic esenţiale într-o acţiune narativă şi nu pot fi eliminate fără a distruge coerenţa lor cauzal-cronologică. ¶Barthes 1975. Vezi şi FUNCŢIE.

funcţie conativă [*conative function*]. Una din FUNCŢIILE COMUNICĂRII în raport cu care se poate structura şi orienta orice act (verbal) comunicativ; *Appellfunktion* (K. Bühler). Cînd actul comunicativ se centrează pe DESTINATAR (mai curînd decît pe un alt FACTOR CONSTITUTIV AL COMUNICĂRII), el are (în principal) o funcţie conativă. Mai exact, s-ar putea spune că acele pasaje din naraţiune care se concentrează asupra NARATARULUI îndeplinesc o funcţie conativă: „Vei proceda la fel, tu, cititorule, cel care ţii acum cartea aceasta în mîinile tale albe şi-ţi spui, lăsîndu-te legănat de şezlong: mă întreb dacă o să mă distreze!" ¶Jakobson 1960 [1964]; Prince 1982.

funcţie de autentificare [*authentication function*]. Funcţia în raport cu care un MOTIV dat, sau o ASERŢIUNE NARATIVĂ dată se autentifică (i se atribuie statutul de fapt, dată fiind valoarea de „autentic" opusă aceleia de „neautentic"). În NARAŢIUNEA LA PERSOANA A TREIA, de exemplu, motivele introduse de discursul naratorului sînt considerate (convenţional) ca fiind autentice; pe de altă parte, motivele introduse de discursul personajelor nu sînt considerate astfel: în funcţie de declaraţiile naratorului (şi de cursul acţiunii), ele se pot dovedi ca fiind autentice, sau neautentice. ¶Doležel 1980; Martínez-Bonati 1981; Ryan 1984. Vezi şi UNIVERS NARATIV.

funcţie de autovizare. Vezi FUNCŢIE POETICĂ.

funcţie emotivă [***emotive function***]. Una din FUNCŢIILE DE COMUNICARE în raport cu care se poate structura şi orienta orice act (verbal) de comunicare; FUNCŢIE EXPRESIVĂ. Cînd actul de comunicare se centrează pe DESTINATOR (mai degrabă decît pe unul din ceilalţi FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII), el are (în principal) o funcţie emotivă. Mai exact, se poate spune că acele pasaje din naraţiune care se concentrează asupra NARATORULUI îndeplinesc o funcţie emotivă: „Îmi displace profund să evoc evenimentele care s-au întîmplat atunci". ¶Jakobson 1960 [1964]; Prince 1982.

funcţie expresivă [***expressive function***]. Vezi FUNCŢIE EMOTIVĂ. ¶K. Bühler 1934; Jakobson 1960 [1964].

funcţie fatică [***phatic function***]. Una din FUNCŢIILE COMUNICĂRII în raport cu care se poate structura şi orienta orice act (verbal) comunicativ. Cînd actul comunicativ se centrează pe CONTACT (mai degrabă decît pe unul din ceilalţi FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII), el are (în principal) o funcţie fatică. Mai precis, se poate spune că acele pasaje din naraţiune care accentuează conexiunea psihofiziologică dintre narator şi naratar („Cititorule, mă urmăreşti încă, sau te-au copleşit amănuntele pe care ţi le-am dat?") îndeplinesc o funcţie fatică. ¶Jakobson 1960 [1964]; Malinowski 1953; Prince 1982.

funcţie metalingvistică [***metalingual function / metalinguistic function***]. Una din FUNCŢIILE COMUNICĂRII în raport cu care se poate structura şi orienta orice act comunicativ (verbal). Cînd actul comunicativ se centrează pe COD (şi nu pe unul din ceilalţi FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII), el are (în principal) o funcţie metalingvistică. Mai exact, se poate spune că acele pasaje dintr-o

narațiune care se concentrează pe limbajul ce o constitue și o explică îndeplinesc o funcție metalingvistică: „În Anjou, *frippe*, un cuvînt colocvial, desemnează ceea ce merge cu pîinea, de la untul care se unge pe pîine prăjită – felul cel mai obișnuit – la gemul de piersici, cel mai rafinat dintre toate aceste *frippes*". ¶Jakobson 1960 [1964]; Prince 1982.

funcție poetică [*poetic function*]. Una din FUNCȚIILE COMUNICĂRII în raport cu care se poate structura și orienta orice act (verbal) comunicativ. Cînd actul comunicativ se centrează pe MESAJUL în sine (mai degrabă decît pe unul din ceilalți FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII), el are (în principal) o funcție poetică. Mai precis, se poate spune că acele pasaje din narațiune care se concentrează asupra mesajului și îi subliniază tangibilitatea (atrăgînd atenția asupra structurii sale, asupra formei sale, „Stanca sta-n castan ca Stan") îndeplinesc o funcție poetică. ¶Jakobson 1960 [1964]; Prince 1982.

funcție referențială [*referential function*]. Una din FUNCȚIILE COMUNICĂRII în raport cu care este structurat și orientat orice act (verbal) comunicativ; FUNCȚIE DE REPREZENTARE. Cînd actul comunicativ se centrează pe REFERENT sau CONTEXT (mai degrabă decît pe un FACTOR CONSTITUTIV AL COMUNICĂRII sau altul), el are (în principal) o funcție referențială: „Ion este deștept și arătos". Mai precis, se poate spune că acele pasaje dintr-o narațiune care se concentrează în principal pe situațiile și evenimentele narate, sau pe o trăsătură sau alta a acestora, îndeplinesc o funcție referențială. ¶Jakobson 1960 [1964]; Prince 1982.

funcţie reprezentativă [*representative function*]. FUNCŢIE REFERENŢIALĂ. ¶K. Bühler 1934. Vezi şi FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII, FUNCŢII ALE COMUNICĂRII.

funcţii ale comunicării [*functions of communication*]. Direcţiile care orientează orice act de comunicare (verbală) şi determină rolurile pe care le îndeplineşte acesta. Fiecare funcţie corespunde unuia din FACTORII CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII, şi orice act comunicativ îndeplineşte una sau mai multe funcţii. ¶Bühler identificase trei funcţii ale limbii: REPREZENTATIVĂ, CONATIVĂ şi EXPRESIVĂ. Jakobson, în ceea ce s-a vădit a fi cel mai influent model de comunicare (verbală) din NARATOLOGIE, a propus o schemă care implică şase funcţii: (1) FUNCŢIA EMOTIVĂ, legată de accentul pe DESTINATOR, (2) FUNCŢIA CONATIVĂ, legată de accentul pe DESTINATAR; (3) FUNCŢIA REFERENŢIALĂ, legată de accentul pe CONTEXT sau REFERENT; (4) FUNCŢIA FATICĂ, legată de accentul pe CONTACT; (5) FUNCŢIA POETICĂ, legată de accentul pe MESAJUL în sine; (6) FUNCŢIA METALINGVISTICĂ, legată de accentul pe COD.

Referenţial

Poetic

Emotiv ..... Conativ

Fatic

Metalingvistic

¶K. Bühler 1934; Jakobson 1960 [1964].

G

gîndire-directă liberă [*free direct thought*]. DISCURSUL-DIRECT LIBER în care se prezintă gîndurile unui personaj (şi nu enunţurile). Se numeşte adesea MONOLOG INTERIOR, cînd are o formă extinsă. ¶Chatman 1978; Scholes, Kellogg 1966. Vezi şi VORBIRE-DIRECTĂ LIBERĂ.

gîndire-indirectă liberă [*free indirect thought*]. DISCURSUL-INDIRECT LIBER prin care sînt reprezentate gîndurile (şi nu enunţurile) unui personaj. ¶Chatman 1978. Vezi şi VORBIRE-INDIRECTĂ LIBERĂ.

gnarus [*gnarus*]. Un cuvînt latin însemnînd „cunoscător", „expert" şi derivînd de la rădăcina indo-europeană *gnâ* („a cunoaşte"). Cuvinte ca NARATOR, *a nara*, NARAŢIUNE etc., sînt legate de el: etimologic vorbind, naratorul este cel care ştie. ¶Mitchell 1981.

gramatica povestirii [*story grammar*]. O gramatică sau o serie de aserţiuni şi formule legate între ele de un set ordonat de reguli şi dînd seamă de un set de POVESTIRI sau de structura lor; o gramatică ce individualizează constituenţii „naturali" ai (unui set de) povestiri şi le caracterizează relaţiile. ¶Gramaticile povestirii consideră o povestire ca fiind o serie de EPISOADE care aduc un PERSONAJ mai aproape sau mai departe de un SCOP, prin atingerea sau neatingerea unui SCOP SECUNDAR. În gramatica pentru povestiri simple concepută de Thorndyke, de exemplu,

ficcare regulă din setul ordonat are forma X→Y (a se citi „Rescrieţi X şi Y" sau „X constă din Y"); parantezele sînt folosite pentru a închide eşantioane alese în mod opţional; diferitele rescrieri posibile ale acceluiaşi eşantion sau ale diferitor eşantioane care produc aceeaşi rescriere sînt plasate înlăuntrul parantezelor; un asterisc (*) arată că un element poate fi repetat; iar simbolul + se referă la combinarea de elemente în ordine secvenţială:

(1) Povestire → Mediu înconjurător + Temă + Intrigă + Rezolvare

(2) Mediu înconjurător → Personaje + Locaţie + Timp

(3) Temă → (Eveniment)* + Scop

(4) Intrigă → Episod*

(5) Episod → Scop secundar + Încercare* + Rezultat

(6) Probă → | Eveniment*
| Episod

(7) Rezultat → | Eveniment*
| Stare

(8) Rezolvare → | Eveniment*
| Stare

(9) | Scop secundar
| Scop → Stare dorită

(10) | Personaje
| Locaţie → Stare
| Timp

¶Dezvoltate de cercetătorii psihologiei cognitive şi ai inteligenţei artificiale, gramaticile povestirii au influenţat decisiv studiul efectelor variabilelor de structură şi conţinut asupra memoriei, ca şi înţelegerea textelor narative: ele sînt încer-

cări de a surprinde schemele structurale abstracte care permit reţinerea şi înţelegerea naraţiunii ¶Black, Bower 1980; van Dijk 1980; Glenn 1978; Mandler, Johnson 1977; Rumelhart 1975; Schank 1975; Thorndyke 1975; Wilensky 1978. Vezi şi GRAMATICA NARAŢIUNII, REGULA RESCRIERII.

gramatică narativă [*narrative grammar*]. O serie de afirmaţii şi formule legate între ele de un set ordonat de reguli şi explicînd (aspectele structurale) ale unui set anumit de naraţiuni, sau setul tuturor naraţiunilor posibile. ¶Între diversele gramatici narative apărute deja, GRAMATICILE POVESTIRII concepute de cercetătorii psihologiei cognitive şi ai inteligenţei artificiale au dobîndit deosebită notorietate: ei încearcă să specifice constituenţii de bază ai NARATULUI şi să descrie relaţiile lor reciproce, contribuind la investigarea efectelor variabilelor de structură şi conţinut asupra memoriei şi înţelegerii textelor. ¶S-au propus gramatici narative evoluînd în direcţii structuraliste şi textual-lingvistice şi încercînd să specifice sintaxa şi semantica intrigii (Pavel), elementele macrostructurale ale naraţiunii şi articularea lor (van Dijk), sau constituenţii atît ai povestirii cît şi ai discursului, ca şi relaţiile lor reciproce. Asemenea gramatici urmăresc (adesea) amplitudinea (cuprinzînd toate naraţiunile şi delimitîndu-le de non-naraţiuni), limpezimea (indicînd, cu un minimum de interpretare lăsată la voia partenerilor, cum se poate produce şi/sau înţelege o naraţiune utilizînd un set specific de reguli) şi verosimilitatea empirică (acordîndu-se cu ceea ce se ştie despre determinanţii cognitivi şi sociali). ¶O gramatică a naraţiunii s-ar putea să consiste, în ultimă instanţă, din următoarele părţi legate între ele: (1) un număr finit de REGULI (ALE RESCRIERII) generînd MACRO- şi MICROSTRUCTURI doar din secvenţe de situaţii şi evenimente narate; (2) un component

semantic interpretînd aceste structuri (caracterizînd atît conţinutul macrostructural cît şi cel microstructural specific); (3) un set finit de REGULI (TRANSFORMAŢIONALE) operînd pe structuri interpretate şi explicînd discursul narativ (FRECVENŢĂ, RITM, VITEZĂ, intruziuni ale instanţei povestitoare etc.); (4) un component pragmatic (specificînd factorii cognitivi şi comunicativi care afectează procesarea, DISPONIBILITATEA NARATIVĂ şi oportunitatea debitului acestor trei părţi ale gramaticii); şi (5) un component al expresiei, permiţînd translaţia informaţiei furnizate de celelalte componente într-un anumit mediu de reprezentare (de ex., engleza scrisă). ¶Black, Bower 1980; Bruce 1978; Bruce, Newman 1978; Chabrol 1973; Colby 1973; van Dijk 1972, 1976a, 1980; Füger 1972; Genot 1979, 1984; Glenn 1978; Georges 1970; Hendricks 1973; Kintsch, van Dijk 1975; Lakoff 1972; Mandler, Johnson 1977; Pavel 1976, 1985; Prince 1973, 1980, 1982; Rumelhart 1975; Ryan 1979; Schank 1975; Thorndyke 1975; Todorov 1969 [1972]; Wilensky 1978. Vezi şi METALIMBAJ.

H

hermeneutem [*hermeneuteme*]. O unitate a CODULUI HERMENEUTIC; un element în funcţie de care se conturează drumul de la o enigmă la soluţia sa. Barthes a izolat următoarele hermeneuteme: tematizarea (care subliniază ceea ce va fi obiectul enigmei); propunerea (care semnalează existenţa unei enigme); formularea (enigmei); promisiunea sau cererea de răspuns; capcana (firul fals, escamotarea deliberată a adevărului); situarea în echivoc (amestecul de adevăr şi înşelăciune); bruiajul (care admite nerezolvabilitatea enigmei); răspunsul suspendat; dezvăluirea sau descifrarea. ¶Barthes 1974 [1987]. Vezi şi SUSPANS.

I

idee [*point*]. Raţiunea de a fi a unei NARAŢIUNI, motivul pentru care se povesteşte şi materia esenţială către care se aspiră (Labov). Scopul unei naraţiuni este indicat sau sugerat de un set de trăsături evaluative care arată de ce merită a fi narate situaţiile şi evenimentele narate: dacă o naraţiune fără scop ar putea fi întîmpinată de remarca „Şi ce-i cu asta?", o naraţiune cu scop ar trebui întîmpinată cu recunoaşterea NARABILITĂŢII sale. ¶Labov 1972; Polanyi 1979; Prince 1983. Vezi şi SINOPSĂ.

ieşire din tensiune [*unravelling*]. Vezi DEZNODĂMÎNT. ¶Vezi şi DESFĂŞURAREA ACŢIUNII.

in medias res [*in medias res*]. Metoda de a începe o naraţiune (şi, mai exact, un poem epic) cu o situaţie sau un eveniment important (şi nu cu prima situaţie sau primul eveniment în ordine temporală). *Iliada* debutează *in medias res* (în mijlocul lucrurilor), şi nu *ab ovo* (cu o descriere a naşterii Elenei, de ex.). ¶Se consideră acum, în general, că metoda *in medias res* constituie un principiu de ordonare a situaţiilor şi evenimentelor (un început în mijlocul lucrurilor e urmat de întoarcerea la o perioadă de timp anterioară). La început, totuşi, ea se referea la un principiu de selecţie (Horaţiu): naratorul începe cu situaţia care este pertinentă pentru povestire (şi îi consideră constituenţii ca fiind bine cunoscuţi). ¶Horace 1974 [1943]; Sternberg 1978.

indice [*index*]. O unitate narativă legată de alte unităţi din aceeaşi SECVENŢĂ sau ACŢIUNE, altfel decît la modul crono-

logic sau cauzal (să spunem, tematic). Barthes a opus indicele (care presupune co-relate metaforice) FUNCȚIEI (care este legată de alte unități în manieră metonimică, și nu metaforică: legată de ele prin consecuție sau consecvență) și a identificat două feluri de indici: indicele propriu-zis (care se referă la o atmosferă, o filosofie, un sentiment, o însușire a personalității, semnificînd astfel implicit) și INFORMANTUL (care oferă informații explicite despre timpul și spațiul reprezentat). ¶Aceeași unitate poate constitui un indice și o funcție. ¶Barthes 1975.

informant [*informant*]. Un tip de INDICE. În opoziție cu indicii propriu-ziși (care semnifică implicit și se referă la o atmosferă, o filosofie, un sentiment, o trăsătură a personalității), informanții oferă informații explicite despre timpul și spațiul reprezentat. ¶Barthes 1975.

inserție [*embedding*]. O combinație de SECVENȚE narative (relatate de aceeași INSTANȚĂ POVESTITOARE sau de diverse altele), astfel încît o secvență e inserată (așezată în interiorul) alteia. S-ar putea spune că o narațiune ca „Ioana era fericită, și Suzana era nefericită; apoi Suzana a întîlnit-o pe Flora și trăi fericită; apoi Ioana l-a întîlnit pe Petru și trăi nefericită" rezultă din inserarea propozițiilor „Suzana era nefericită; apoi Suzana a întîlnit-o pe Flora și trăi fericită" în „Ioana era fericită; apoi Ioana l-a întîlnit pe Petru și trăi nefericită". Tot așa, se poate spune că *Manon Lescaut* rezultă din inserarea narațiunii lui Des Grieux în narațiunea povestită de domnul de Renoncourt. ¶Împreună cu CUPLAJUL și ALTERNANȚA, inserarea (sau ÎNCADRAREA) e unul din modurile de bază ale combinării secvențelor narative. ¶ Bal 1981b; Berendsen 1981; Bremond 1973 [1981]; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Prince 1973, 1982; Todorov 1966 [1972a], 1981. Vezi și NARAȚIUNE METADIEGETICĂ.

insolitare [*defamiliarization/ostranenie*]. Înstrăinarea familiarului prin respingerea modurilor de percepere automatizate, ţinînd de obişnuinţă. Pentru Şklovski şi formaliştii ruşi, insolitarea (*ostranenie*) surprinde scopul artei (literare): promovarea conştiinţei de sine. ¶Lemon, Reis 1965; Shklovsky 1965a [1972] [1983].Vezi şi ALGEBRIZARE.

instanţă povestitoare [*narrating instance*]. Actul de a relata o serie de situaţii şi evenimente şi, prin extensie, contextul spaţio-temporal (inclusiv NARATORUL şi NARATARUL) al actului. ¶Pot exista mai multe instanţe povestitoare distincte într-o singură naraţiune, fiecare implicînd acelaşi narator (*Nodul de vipere, Jurnalul unui om de prisos*), sau unul diferit (*Manon Lescaut*). ¶Genette 1980, 1983. Vezi şi NARAŢIUNE PRIMARĂ, VOCE.

intelect [*dianoia*]. Vezi JUDECATĂ. ¶Aristotle 1968 [1965].

inteligenţă centrală [*central intelligence*]. Vezi CONŞTIINŢĂ CENTRALĂ. ¶H. James 1972.

intercalare [*intercalation*]. Vezi INSERŢIE. ¶Greimas, Courtés 1982.

intertext [*intertext*]. **1.** Un text (sau set de texte) care este citat, rescris, preluat, sau în genere transformat de un alt text, şi care-i oferă acestuia din urmă un înţeles. *Odiseea* lui Homer e unul din intertextele pentru *Ulise* de Joyce, iar INTERTEXTUALITATEA se nutreşte din relaţia între cele două. ¶După părerea influentă a lui Riffaterre, un text şi intertextul său sînt omoloage, cel de-al doilea lăsînd în primul urme care îi controlează descifrarea. **2.** Un text, în măsura în care absoarbe şi leagă la un loc o multitudine de texte

(Jenny). În accepţia aceasta, *Ulise* de Joyce este intertextul care absoarbe alte texte, precum *Odiseea* lui Homer. Mai general, se poate spune că orice text constituie un intertext. **3.** Un set de texte legate intertextual (Arrivé): acceptînd că intertextualitatea se obţine prin joncţiunea între *Odiseea* lui Homer şi *Ulise* de Joyce, am putea spune că cele două texte constituie un intertext. ¶Arrivé 1973; Barthes 1981b; Jenny 1982 [1999]; Morgan 1985; Riffaterre 1978, 1980, 1983.

intertextualitate [***intertextuality***]. Relaţia (sau relaţiile) reieşind dintre un text dat şi alte texte care îl citează, rescriu, absorb, prelungesc sau, în general, îl transformă, fiind inteligibil în linia acestuia. ¶Noţiunea de intertextualitate a fost formulată şi dezvoltată de Kristeva (inspirată de Bahtin). În accepţia sa cea mai restrînsă (Genette), termenul desemnează relaţia (sau relaţiile) între un text şi altele, care se regăsesc vizibil în primul. În accepţia sa cea mai generală şi radicală (Barthes, Kristeva), termenul desemnează relaţiile dintre orice text (în sensul larg al materiei semnificante) şi suma cunoaşterii, reţeaua potenţial infinită de coduri şi practici semnificante care îi permit să aibă înţeles. ¶Barthes 1981b; Culler 1981; Genette 1982; Jenny 1982 [1999]; Kristeva 1969, 1984; Morgan 1985; Ricardou 1971 [1980]; Riffaterre 1978, 1980, 1983. Vezi şi INTERTEXT.

intradiegetic [***intradiegetic***]. DIEGETIC; aparţinînd sau făcînd parte din DIEGEZA (*diégèse*) prezentată (într-o NARAŢIUNE PRIMARĂ) de un narator EXTRADIEGETIC. În *Moş Goriot*, de exemplu, Rastignac este intradiegetic. Tot aşa, în *Manon Lescaut*, domnul de Renoncourt, naratorul extradiegetic al naraţiunii primare, este intradiegetic în măsura în care funcţionează ca un personaj în diegeza pe care o prezintă; iar Des Grieux este intradiegetic ca personaj în nara-

țiunea domnului de Renoncourt (și METADIEGETIC ca personaj în propria narațiune). ¶Un narator intradiegetic nu-i echivalent cu unul HOMODIEGETIC. Astfel, în *1001 nopți*, Șeherezada funcționează ca NARATOR HETERODIEGETIC (întrucît nu-și spune propria povestire) și ca unul intradiegetic, mai degrabă decît extradiegetic (întrucît este personaj într-o narațiune-cadru pe care nu o povestește). Invers, în *Gil Blas*, naratorul este homodiegetic și extradiegetic (își spune propria povestire, dar, ca narator, nu face parte din nici o diegeză). ¶Genette 1980, 1983; Lanser 1981; Rimmon 1976. Vezi și NIVEL DIEGETIC.

intrigă [*plot/intrigue*]. **1.** Întîmplările principale dintr-o NARAȚIUNE; conturul situațiilor și evenimentelor (considerate a fi distincte de PERSONAJELE implicate în ele sau de TEMELE ilustrate de ele). ¶Aceste întîmplări pot constitui o structură ale cărei părți principale sînt caracterizabile în raport cu PIRAMIDA LUI FREYTAG. **2.** Aranjamentul întîmplărilor; MYTHOS; SUBIECT; situațiile și evenimentele, așa cum sînt prezentate destinatarului. ¶Formaliștii ruși au operat o distincție influentă între subiect (*sjuzet*) și FABULĂ (sau materialul de bază al POVESTIRII). **3.** Organizarea globală dinamică (direcționată către un scop și deplasîndu-se pe direcția înainte) de constituenți narativi care este responsabilă de interesul tematic (într-adevăr, însăși inteligibilitatea) al unei narațiuni și de efectul său emoțional. **4.** O narațiune de evenimente cu accent pe cauzalitate, în opoziție cu ISTORIA, care este o narațiune de evenimente cu accent pe cronologie (Forster). „Regele a murit, și apoi a murit regina" este o povestire, în vreme ce „Regele a murit, și apoi regina muri de durere" este o intrigă. **5.** Agregatul de motive care caracterizează mașinațiile, conflictele și luptele personajelor. ¶Aristotle 1968 [1965]; Brooks 1984; Brooks,

Warren 1959; Chatman 1978; Crane 1952; Egan 1978; Forster 1927 [1963]; N. Friedman 1955a, 1975; Frye 1957 [1972]; Martin 1986; O'Grady 1965; Pavel 1985; Ricoeur 1984; Scholes, Kellogg 1966, Shklovsky 1965b [1975]; Tomashevsky 1965 [1973]. Vezi şi INTRIGĂ DUBLĂ, TIPOLOGIA INTRIGII, INTRIGĂ SECUNDARĂ.

intrigă dublă [*double plot*]. O INTRIGĂ ce presupune două ACŢIUNI concurente de importanţă (mai mult sau mai puţin) egală. ¶Empson 1960. Vezi şi CONTRAINTRIGĂ, INTRIGĂ SECUNDARĂ.

intrigă episodică [*episodic plot*]. O INTRIGĂ neliniară; o intrigă în care nu există o puternică continuitate cauzală între un EVENIMENT sau EPISOD şi cel învecinat; o intrigă ale cărei elemente sau episoade nu au o legătură necesară sau probabilă între ele. ¶Aristotle 1968 [1965]; Brooks, Warren 1959.

intrigă exterioară [*external plot*]. O INTRIGĂ bazată pe evenimente şi trăiri exterioare, ca în povestirile de aventuri. ¶H. James 1972. Vezi şi INTRIGĂ INTERNĂ.

intrigă internă [*internal plot*]. O INTRIGĂ ce pune accent pe sentimente şi trăiri, ca în romanele psihologice. ¶H. James 1972. Vezi şi INTRIGĂ EXTERIOARĂ.

intrigă secundară [*subplot*]. Un set unificat de acţiuni coincizînd cu INTRIGA (principală), dar subordonată lor. ¶Souvage 1965. Vezi şi INTRIGĂ DUBLĂ.

intruziune auctorială [*author's intrusion*]. **1.** O intervenţie a NARATORULUI sub forma unui comentariu al situa-

ţiilor şi evenimentelor prezentate, al prezentării sau contextului lor; un excurs sub formă de comentariu venind dinspre narator (Blin): „Nu ştiu, observînd în treacăt, dacă aceasta nu este celula al cărei interior se poate încă întrezări printr-o mică deschizătură pătrată în latura dinspre est, cam la înălţimea unui om, pe platformele pe care se ridică turnurile". **2.** În ficţiune, un pasaj care angajează vizibil responsabilitatea AUTORULUI, opusă celei a naratorului, un pasaj care se poate interpreta ca trădînd vocea autorului empiric. ¶Banfield 1982; Blin 1954; Genette 1980. Vezi şi COMENTARIU, NARATOR INTRUZIV.

ipoteza dublei voci [***dual-voice hypothesis***]. Ipoteza potrivit căreia DISCURSUL-INDIRECT LIBER rezultă din amestecul a două voci sau situaţii de limbă – venind dinspre un narator şi un personaj. ¶Pascal 1977.

istorie [***story/histoire***]. **1.** Planul de CONŢINUT al NARAŢIUNII în opoziţie cu planul EXPRESIEI sau DISCURSUL; „ce"-ul unei naraţiuni în opoziţie cu „cum"-ul; NARATUL în opoziţie cu NARAREA; FICŢIUNEA în opoziţie cu NARAŢIA (în accepţia lui Ricardou); EXISTENTELE şi EVENIMENTELE reprezentate într-o naraţiune. **2.** FABULA (sau materialul de bază distribuit într-o INTRIGĂ) în opoziţie cu SUBIECTUL sau intriga. ¶**3.** După Benveniste, şi împreună cu DISCURSUL (*discours*), unul dintre cele două subsisteme lingvistice distincte şi complementare. Dacă discursul implică o oarecare referinţă la situaţia enunţului şi presupune un DESTINATOR şi un DESTINATAR, istoria (*histoire*) nu face asemenea trimiteri. Comparaţi „Ţi-am amintit de multe ori" cu „l-a amintit de multe ori". ¶Distincţia lui Benveniste între istorie şi discurs este analoagă distincţiei lui Weinrich între UNIVERSUL NARAT şi UNIVERSUL COMENTAT şi aduce

aminte de distincția lui Hamburger între POVESTIRE FICȚIONALĂ și POVESTIRE FACTUALĂ. ¶Beaugrande 1980; Benveniste 1971 [2000a]; Chatman 1978; Doležel 1976; Forster 1927 [1963]; Genette 1980; Prince 1973, 1982; Shklovsky 1965b [1975]; Stein 1982; Tomashevsky 1965 [1973]. Vezi și POVESTIRE COMPLEXĂ, POVESTIRE MINIMALĂ.

izocronie [*isochrony*]. **1.** Stabilitatea unei VITEZE narative. O narațiune izocronă are o viteză constantă, ca în: „Suzana a scris o oră, apoi a băut o oră, apoi a dormit o oră". **2.** Egalitatea între durata unei situații, sau acțiuni, sau a unui eveniment și durata reprezentării sale. ¶Bal 1985; Genette 1980. Vezi și ANIZOCRONIE, DURATĂ.

izodiegetic [*isodiegetic*]. O parte din aceeași DIEGEZĂ (*diégèse*). În *Greața*, Bărbatul autodidact și Anny sînt izodiegetici; în *Inima întunericului*, marinarii lui Marlow de pe corabia „Nellie" și Kurz nu sînt izodiegetici. ¶Genette 1980. Vezi și DIEGETIC.

izotopie [*isotopy*]. Repetarea unor trăsături semiotice care instituie coerența unui text. În „Toată lumea era frumos îmbrăcată. Ion și Maria fură conduși la o masă superbă din mijlocul unei săli splendid decorate și li s-a oferit șampanie", se poate spune că abundența de termeni apți să evoce luxul - „frumos îmbrăcată", „superbă", „splendid decorate", „șampanie" – constituie o izotopie a „luxului". ¶În accepția sa mai restrînsă, se consideră că termenul desemnează repetiția unor unități semantice într-un text (sau într-o parte a textului). În sensul său cel mai larg, el desemnează repetarea unităților la toate nivelele textuale (fonetic, stilistic, retoric, sintactic, prozodic etc.). ¶Adam 1985 [1999]; Eco 1979 [1996], 1984 [1982] [2003]; Greimas 1983b; Greimas, Courtés 1982; Rastier 1973.

Î

încadrament [*nesting*]. Vezi INSERARE. ¶Barthes 1974 [1987].

început [*beginning*]. Întîmplarea care iniţiază procesul de schimbare într-o INTRIGĂ sau ACŢIUNE. Această întîmplare nu urmează cu orice chip altor întîmplări, dar e urmată neapărat de ele. Cercetătorii NARAŢIUNII afirmă că începutul, care corespunde trecerii de la repaus, omogenitate şi indiferenţă la iritare, eterogenitate şi diferenţă împinge naraţiunea înainte şi deschide un anumit număr de posibilităţi, citirea (procesarea) unei naraţiuni fiind, între altele lucruri, o întrebare despre ce se va realiza, sau nu se va realiza. ¶Aristotle 1968 [1965]; Brooks 1984; Martin 1986; Prince 1982; Said 1975. Vezi şi SFÎRŞIT, MIJLOC, NARATIVITATE.

încercare [*test*]. O SINTAGMĂ narativă care caracterizează mişcarea SUBIECTULUI către scopul său şi care presupune o confruntare polemică sau tranzacţională (o luptă pentru un anumit obiect sau un schimb de obiecte), o dominaţie (de către Subiect) şi consecinţa sa. ¶În SCHEMA NARATIVĂ canonică dezvoltată de Greimas şi şcoala sa, Subiectul suportă o ÎNCERCARE CALIFICANTĂ, o ÎNCERCARE HOTĂRÎTOARE şi o ÎNCERCARE GLORIFICANTĂ. ¶Adam 1984; Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983; Larivaille 1974.

încercare calificantă [*qualifying test*]. Una din cele trei ÎNCERCĂRI fundamentale care caracterizează mişcarea

SUBIECTULUI în SCHEMA NARATIVĂ canonică. Presupusă de ÎNCERCAREA HOTĂRÎTOARE care, la rîndul ei, este presupusă de ÎNCERCAREA GLORIFICANTĂ, încercarea calificantă duce la CALIFICAREA Subiectului. ¶Greimas 1970 [1975], 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983.

încercare glorificantă [*glorifying test*]. Una din cele trei ÎNCERCĂRI care caracterizează deplasarea SUBIECTULUI în SCHEMA NARATIVĂ canonică. Presupunînd ÎNCERCAREA HOTĂRÎTOARE care, la rîndul ei, presupune ÎNCERCAREA CALIFICANTĂ, încercarea glorificantă duce la recunoaşterea înfăptuirilor Subiectului şi are (de obicei) loc atunci cînd încercarea hotărîtoare va fi avut loc în secret. ¶Greimas 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983.Vezi şi SANCŢIUNE.

încercare hotărîtoare [*decisive test*]. Una din cele trei ÎNCERCĂRI care caracterizează mişcarea SUBIECTULUI în SCHEMA NARATIVĂ canonică. Presupusă de ÎNCERCAREA GLORIFICANTĂ şi presupunînd ÎNCERCAREA CALIFICANTĂ, încercarea hotărîtoare (sau principală) duce la CONJUNCŢIA SUBIECTULUI şi OBIECTULUI. ¶Greimas 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983. Vezi şi PERFORMANŢĂ.

încercare principală [*main test*]. Vezi ÎNCERCARE HOTĂRÎTOARE.

închidere narativă [*narrative closure*]. O concluzie care dă senzaţia că o naraţiune sau o SECVENŢĂ narativă a ajuns la SFÎRŞIT şi care îi oferă coerenţă şi unitate ultimă, un sfîrşit creînd în destinatar sentimentul de finalitate şi completitudine meritată. ¶Hamon 1975; Kermode 1967; Miller 1981; Smith 1968; Torgovnick 1981. Vezi şi CODA.

înlănțuire [*enchainment*]. Un mod de a combina TRIADE, în așa fel încît închiderea uneia coincide cu deschiderea alteia. Se poate spune că o narațiune ca „El era fericit; apoi l-a întîlnit pe Petru; apoi fu nefericit; apoi l-a întîlnit pe Pavel; apoi trăi fericit" rezultă din cuplajul propozițiilor „El era fericit; apoi l-a întîlnit pe Petru; apoi fu nefericit" și „El fu nefericit; apoi l-a întîlnit pe Pavel; apoi trăi fericit". ¶Bremond 1973 [1980], 1980. Vezi și CUPLAJ.

întindere [*extent*]. Durata sau AMPLITUDINEA unei ANACRONII; TIMPUL ISTORIEI acoperit de ea. ¶Genette 1980.

întîmplare [*happening*]. Împreună cu ACTUL sau ACȚIUNEA, unul din cele două feluri de EVENIMENTE narate, o schimbare de stare necauzată de un AGENT și manifestată în discurs printr-o ASERȚIUNE PROCESUALĂ de felul lui *a se întîmpla*. „A început să plouă" și „Maria a fost lovită de o piatră" reprezintă întîmplări. ¶Chatman 1978. Vezi și ASERȚIUNE NARATIVĂ.

întoarcere în trecut [*flashback*]. O ANALEPSĂ; o RETROSPECȚIE, o TRANSLAȚIE ÎN TRECUT, o BUCLĂ TEMPORALĂ. Termenul se folosește adesea în legătură cu narațiunea cinematică (*Cetățeanul Kane, Fragii*). ¶Chatman 1978; Prince 1982; Souvage 1965. Vezi și ANACRONIE, ORDINE.

J

joncţiune [*junction*]. O relaţie care leagă SUBIECTUL de OBIECT şi produce ASERŢIUNI STATICE. Există două feluri de bază ale joncţiunii: CONJUNCŢIA („X este cu Y", „X are Y") şi DISJUNCŢIA („X nu este cu Y", „X nu are Y"). ¶Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983.

judecată [*thought*]. **1.** Împreună cu PERSONAJUL (ETHOS), una din cele două însuşiri esenţiale pe care le are un AGENT (sau PRATTON), după Aristotel. Judecata (*dianoia*) este viziunea despre lume a unui agent, concepţia despre lucruri a unui agent; ea este dezvăluită de sentimentele, credinţele, afirmaţiile şi judecăţile sale. **2.** TEMA sau, mai general, înţelesul unei opere literare, după Frye. Într-o naraţiune, judecata (*dianoia*) poate fi văzută ca MYTHOS în stază (iar *mythos* ar fi *dianoia* în mişcare). ¶Aristotle 1968 [1965]; N. Friedman 1975; Frye 1957 [1972].

junctură temporală [*temporal junction*]. Separaţia temporală dintre două PROPOZIŢII NARATIVE. Dată fiind o secvenţă de propoziţii ordonate temporal, dislocarea propoziţiilor în aria unei juncturi temporale duce la o schimbare în interpretarea semantică a secvenţei originale: de comparat „Ion servi prînzul; apoi Ion se culcă" cu „Ion se culcă; apoi Ion luă prînzul". ¶Pentru Labov, o NARAŢIUNE MINIMALĂ este cea care conţine o singură junctură temporală. ¶Labov 1972; Labov, Waletzky 1967 [1981].

juxtapunere [*conjoining*]. Vezi CUPLAJ.

L

laitmotiv [*leitmotif*]. Un MOTIV care apare frecvent, legat de un personaj, situaţie sau eveniment şi exprimîndu-le în ultimă instanţă. Fraza muzicală a lui Vinteuil din *În căutarea timpului pierdut* funcţionează ca laitmotiv. ¶Termenul a fost iniţial folosit în legătură cu muzica wagneriană. ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Tomashevsky 1965 [1973].

leu [*lion*]. Una din cele şase FUNCŢII sau ROLURI fundamentale izolate de Souriau (în studiul său dedicat posibilităţilor dramei). Leul (analog cu SUBIECTUL lui Greimas şi EROUL lui Propp) este forţa orientată în raport cu SOARELE (sau OBIECTUL) şi lucrează în beneficiul PĂMÎNTULUI (sau al DESTINATARULUI). ¶Scholes 1974; Souriau 1950. Vezi şi ACTANT.

lexie [*lexia*]. O unitate textuală sau o unitate a lecturii, de dimensiune variabilă, constituind cel mai bun spaţiu în care se poate observa înţelesul. ¶Barthes 1974 [1987].

limbă [*langue*]. Sistemul limbii sau CODUL care guvernează producerea (şi receptarea) vorbirii individuale (*parole*) într-o limbă dată. După Saussure, care a articulat distincţia, limba şi nu vorbirea constituie obiectul principal al studiului lingvistic. Prin analogie cu lingvistica (saussuriană), NARATOLOGIA încearcă să caracterizeze „limbajul narativ" (codul sau setul de principii care guvernează numai producţia naraţiunilor în totalitatea lor), şi nu studiul

narațiunilor individuale (echivalente cu vorbirea). ¶Saussure 1966 [1998]. Vezi și COMPETENȚĂ NARATIVĂ.

locutor. Vezi EMIȚĂTOR.

logica dublă a narațiunii [*double logic of narrative*]. Cele două principii organizatoare în funcție de care se desfășoară (multe) NARAȚIUNI, după unii naratologi. Un principiu accentuează prioritatea evenimentului asupra înțelesului (insistă asupra evenimentului ca origine a înțelesului); celălalt accentuează prioritatea înțelesului și a cerințelor sale (insistă asupra evenimentului ca efect al unei voințe de a crea un înțeles). Pentru primul principiu, FABULA (și nu SUBIECTUL) are prioritate (logică); pentru cel de-al doilea, *fabula* devine produsul subiectului. Fiecare principiu funcționează prin excluderea celuilalt dar, „paradoxal", ambele sînt necesare pentru dispunerea (multor) narațiuni, iar tensiunea contradictorie dintre ele constituie un motor important al forței narative sau NARATIVITĂȚII. ¶Brooks 1984; Culler 1981.

logos [*logos*]. Subiect; materie; gînd; argument. Pentru Aristotel, imitarea unei acțiuni reale sau PRAXIS constituie un argument sau *logos*, oferind o bază pentru MYTHOS, ori INTRIGĂ. ¶Distincția între *logos* și *mythos* o sugerează pe aceea dintre ISTORIE și DISCURS, sau FABULĂ și SUBIECT. ¶Aristotle 1968 [1965]; Chatman 1978.

lună [*moon*]. Unul din cele șase ROLURI sau FUNCȚII fundamentale identificate de Souriau (în studiul său dedicat posibilităților dramei). Luna (analoagă DONATORULUI și AJUTORULUI lui Propp, ca și ADJUVANTULUI greimasian) îl asistă pe LEU sau EROU. ¶Scholes 1974; Souriau 1950. Vezi și ACTANT.

M

macrostructură [*macrostructure*]. Rezumatul care subliniază structura unui text; STRUCTURA PROFUNDĂ a unui text care îi defineşte înţelesul global. Macrostructura se converteşte în MICROSTRUCTURĂ (sau STRUCTURĂ DE SUPRAFAŢĂ) printr-un set de operaţii sau TRANSFORMĂRI. ¶Van Dijk 1972, 1974-75, 1976a. Vezi şi GRAMATICĂ NARATIVĂ.

manifestare [*manifestation*]. SUBSTANŢA planului DISCURSULUI sau a planului EXPRESIEI unei naraţiuni (în opoziţie cu FORMA sa); mediul reprezentării narative (verbal, cinematic, coregrafic etc.). O reprezentare cinematică a unui bărbat care mănîncă, apoi doarme, şi o reprezentare verbală a sa pot constitui două manifestări diferite ale aceleiaşi forme de discurs (sau un set de ASERŢIUNI NARATIVE). ¶Chatman 1978. Vezi şi MEDIU NARATIV.

manipulare [*manipulation*]. În descrierea greimasiană a structurii narative canonice, acţiunea REMITENTULUI asupra SUBIECTULUI, pentru a-l face pe acesta din urmă să execute un program dat. ¶Adam 1984, 1985 [1999]; Greimas 1983a; Greimas, Courtés 1982. Vezi şi CONTRACT, SCHEMĂ NARATIVĂ, RECOMPENSĂ.

Marte [*Mars*]. Una din cele şase FUNCŢII sau ROLURI fundamentale izolate de Souriau (în studiul său dedicat posibilităţilor dramei). Marte (analog cu OPOZANTUL lui Greimas şi RĂUFĂCĂTORUL sau FALSUL EROU al lui Propp)

este ANTAGONISTUL sau inamicul EROULUI. ¶Scholes 1974; Souriau 1950. Vezi şi ACTANT, ANTISUBIECT.

mască [*mask*]. Un procedeu de CARACTERIZARE prin care trăsăturile fizice (şi/sau lucruri, mobile, nume etc.) ale unui personaj sînt în armonie cu personalitatea sa. ¶Tomashevsky 1965 [1973].

mediator [*mediator*]. ACTORUL sau personajul prin care se efectuează o MEDIERE. Mediatorul e la început legat de acţiuni în opoziţie cu antagonistul, dar apoi se dovedeşte în stare să se angajeze în aceleaşi acţiuni întreprinse de acel antagonist.

mediere [*mediation*]. Procesul sau operaţia efectuată de un MEDIATOR şi corelînd (seturi iniţiale şi finale de) situaţii în mit şi naraţiune; TRANSFORMAREA intratextuală care leagă două situaţii (sau două seturi de situaţii opuse). ¶Lévi-Strauss 1963 [1978]; Köngäs-Maranda, Maranda 1962.

mediu înconjurător [*setting*]. Împrejurările spaţio-temporale în care apar evenimentele unei naraţiuni. ¶Mediul înconjurător poate fi proeminent sau neglijabil din punct de vedere textual, consistent (cînd trăsăturile sale nu sînt contradictorii) sau inconsistent, vag sau precis, prezentat în mod obiectiv sau subiectiv, prezentat într-o manieră ordonată (faţada unei case e descrisă de la stînga la dreapta, o uşă e descrisă de sus în jos, un castel e arătat dinăuntru în afară, sau invers), sau într-o manieră dezordonată ş.a.m.d. În plus, el poate fi utilitar (fiecare parte a sa îndeplineşte o funcţie în naraţiune), simbolic (despre un conflict care va să vină, despre sentimentele unui personaj), „irelevant" („realist": este prezentat pur şi simplu pentru că se află

acolo, ca să spunem aşa) şi tot aşa. În sfîrşit, trăsăturile sale pot fi introduse la modul contiguu (se poate spune că avem atunci o DESCRIERE), sau răspîndite una cîte una în naraţiune. ¶Chatman 1978; Grimes 1975; Hamon 1981, 1982; Liddell 1947; Prince 1982. Vezi şi EXISTENT, EFECT DE REALITATE, SPAŢIU.

mediu narativ [*narrative medium*]. SUBSTANŢA planului EXPRESIEI din naraţiune; mediul în funcţie de care se manifestă naraţiunea. În naraţiunea scrisă, de exemplu, acel mediu este limbajul scris; în naraţiunea orală, el este limbajul oral. ¶Chatman 1978. Vezi şi MANIFESTARE.

mesaj [*message*]. Unul din constituenţii fundamentali ai oricărui act de comunicare (verbală). Mesajul este textul (materialul semnificant, setul de semne care urmează a fi decodate) trimis de DESTINATOR spre DESTINATAR. ¶Jakobson 1960 [1964]. Vezi şi COD, FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII, FUNCŢIE POETICĂ.

metadiegetic [*metadiegetic*]. Ceea ce face parte din DIEGEZA (*diégèse*) care este inserată în alta şi, mai exact, în diegeza NARAŢIUNII PRIMARE. ¶Genette 1980, 1983. Vezi şi NIVEL DIEGETIC, NARAŢIUNE METADIEGETICĂ.

metaforă [*metaphor*]. O figură de vorbire prin care un termen ce desemnează o noţiune, A, este înlocuit sau identificat cu un alt termen ce desemnează o altă noţiune, B, prin aceasta atribuindu-i lui B o însuşire sau mai multe dintre însuşirile lui A, sau investindu-l cu însuşiri asociate de A (fie „O femeie este un trandafir", unde „trandafir" se identifică cu „femeie", sau „Toamna vieţii mele se apropie repede", unde „toamna" înlocuieşte ceva de genul „partea

finală"). ¶Jakobson a argumentat într-un eseu important că în centrul activității verbale stau două procese: procesul metaforic, unde un subiect al discursului duce la altul, prin relații de similitudine (implicînd selecția și substituția), și procesul metonimic, unde un subiect al discursului duce la altul, prin relații de contiguitate. Preluînd și extinzînd teoria lui Jakobson, care a pus accentul pe importanța procesului metonimic în ficțiunea realistă, naratologii tind să trateze NARAȚIUNEA ca avînd cu prioritate un caracter metonimic: ei argumentează că MOTIVELE și FUNCȚIILE se integrează în SECVENȚE, în principal prin relații de continuitate. Se poate totuși argumenta că narațiunea este – într-un mod important – o funcție a procesului metaforic: într-o secvență narativă, ultima situație sau ultimul eveniment constituie repetiția parțială a primeia sau primului; cu alte cuvinte, există o relație de similitudine între cele două. ¶Culler 1981; Jakobson 1956; Lodge 1977. Vezi și METONOMIE, TRANSFORMARE.

metalepsă [***metalepsis***]. Intruziunea într-o DIEGEZĂ (*diégèse*) a unei ființe din altă diegeză; împletirea a două NIVELE DIEGETICE distincte. Dacă un narator EXTRADIEGETIC intră brusc în universul de situații și evenimente povestite, de exemplu, se obține o metalepsă. ¶Genette 1980, 1983.

metalimbaj [***metalanguage***]. Un limbaj (natural sau artificial) folosit pentru a descrie un alt limbaj (limbajul obiect). De exemplu, limbajul folosit de gramaticieni pentru a descrie funcționarea unei limbi oarecare este un metalimbaj. ¶Prin extensie, orice limbaj folosit pentru a descrie un anume domeniu constituie un metalimbaj: se poate considera că GRAMATICA NARATIVĂ este metalimbaj ce caracterizează forma și funcționarea narațiunii. ¶Lyons 1977 [1995].

metanaraţiune [metanarrative]. Despre naraţiune; ceea ce descrie naraţiunea. O naraţiune care are (o) naraţiune ca (unul din) subiectele sale este o metanaraţiune. Mai exact, o naraţiune care se referă la ea însăşi şi la acele elemente din care constă şi prin care este ea comunicată, o naraţiune care se discută pe ea însăşi, o NARAŢIUNE AUTOREFLEXIVĂ este o metanaraţiune. Şi mai exact, pasajele sau unităţile dintr-o naraţiune care se referă explicit la CODURILE sau subcodurile în funcţie de care naraţiunea semnifică sînt metanarative şi constituie SEMNELE METANARATIVE. ¶ Hamon 1977; Hutcheon 1984; Prince 1982.Vezi şi COD NARATIV.

metonimie [*metonymy*]. O figură de vorbire prin care un termen ce desemnează o noţiune, A, se foloseşte pentru un alt termen ce desemnează o altă noţiune, B, legată de A precum cauza de efect, suportul şi conţinutul lui sau partea şi întregul (fie „Cu sudoarea frunţii vei mînca tu pîine", unde „sudoarea" ca efect e substituită „muncii" ca o cauză, sau „A fumat un pachet întreg", unde „pachet" ca suport se substituie „ţigărilor" ca lucrul din suport). ¶Într-un studiu influent, Jakobson argumenta că la baza activităţii verbale stau două procese: procesul metonimic, unde un subiect al discursului duce la altul prin relaţii de contiguitate (implicînd CAUZALITATEA şi incluziunea), şi procesul metaforic, unde un subiect al discursului duce la altul prin relaţii de similitudine. Preluînd şi lărgind teoria lui Jakobson, care a pus accentul pe importanţa procesului metonimic în ficţiunea realistă (naratorul se detaşează adesea, la modul metonimic, de PERSONAJUL din MEDIUL ÎNCONJURĂTOR şi se retrage din intrigă în atmosferă), mulţi naratologi tratează NARAŢIUNEA ca fiind predominant metonimică. Mai exact, ei argumentează că MOTIVELE şi FUNCŢIILE se integrează în SECVENŢE, în principal prin

relații de contiguitate (situațiile și evenimentele narate constituie lanțuri logico-temporale). ¶Culler 1981; Jakobson 1956; Lodge 1977. Vezi și METAFORĂ.

microstructură [*microstructure*]. STRUCTURA DE SUPRAFAȚĂ a unui text; modul specific în care se realizează MACROSTRUCTURA (sau STRUCTURA PROFUNDĂ) a unui text. Microstructura e legată de macrostructură printr-un set de operații sau TRANSFORMĂRI. ¶Van Dijk 1972, 1974-75, 1976a. Vezi și GRAMATICĂ NARATIVĂ.

miez [*kernel*]. Un MOTIV CONEX; o FUNCȚIE CARDINALĂ; un NUCLEU (*noyau*). În opoziție cu SATELIȚII, miezurile sînt logic esențiale pentru acțiunea narativă și nu pot fi eliminați fără a se distruge coerența lor cauzal-cronologică. ¶Barthes 1975; Chatman 1978.

mijloc [*middle*]. Setul de întîmplări dintr-o INTRIGĂ sau ACȚIUNE, între ÎNCEPUT și SFÎRȘIT. Mijlocul urmează și este urmat de alte întîmplări. ¶Cercetătorii narațiunii au arătat că mijlocul este dublu orientat (la modul prospectiv, de la început la sfîrșit, și la modul retrospectiv, de la sfîrșit la început), că el progresează în chip paradoxal către sfîrșit, în timp ce, totodată, amînă atingerea sfîrșitului; ei au mai arătat că el constituie o situație (mai mult sau mai puțin prelungită) sau o deviere de la „normal" (NON-NARABIL). ¶Aristotle 1968 [1965]; Brooks 1984. Vezi și PUNERE ÎN INTRIGĂ, PUNERE SUB TENSIUNE, NARATIVITATE, DESFĂȘURAREA ACȚIUNII.

mimesis [*mimesis*]. În naratologie, REPREZENTAREA, înfăptuirea (și nu RELATAREA, povestirea). ¶Platon a diferențiat două moduri poetice: cu mimesis (imitația), poetul produce

o vorbire ca şi cum ar fi altcineva (un personaj dat), în vreme ce cu DIEGEZA (NARAŢIA, *diégèsis*), poetul produce o vorbire în numele său. În vreme ce mimesisul nu implică o mediere naratorială, sau implică una minimă, o asemenea mediere este caracteristică diegezei. Pentru Aristotel, după care arta este imitaţie, iar diversele arte diferă prin obiect, mijloace şi manieră sau mod, cele două moduri, ca şi aşa-numitul mod amestecat (care este format din celelalte două şi ilustrat de Homer, bunăoară) constituie trei feluri de mimesis. În termeni aristotelici, naraţiunea verbală ar putea fi atunci caracterizată de imitaţia unei acţiuni (*mimēsis praxeōs*) folosind mijloace lingvistice şi adoptînd unul din cele trei moduri. ¶Într-o analiză a *Poeticii* lui Aristotel şi a relevanţei sale pentru înţelegerea naraţiunii, Ricoeur dezvoltă un model tripartit al mimesisului ca imitaţie prin care INTRIGA, ce oferă mijloacele care ne permit să înţelegem şi să dăm un sens timpului uman, e văzută ca o configuraţie temporală mediind între timpul prefigurat în cîmp practic (cîmpul vieţii şi acţiunii umane) şi timpul re-figurat prin receptarea naraţiunii. ¶Poate că nici un alt concept nu a exercitat o influenţă mai puternică decît imitaţia în tradiţia critico-literară apuseană, fie prin aceea că a încurajat reprezentarea fidelă a vieţii, sau că a încurajat imitaţia lucrărilor clasice şi a maeştrilor antici, fie că – în termeni mai generali – a susţinut că lucrarea de artă, punînd o oglindă în faţa naturii (şi nu fiind o oglindă), relevă prezenţa generalului în specific, a universalului în particular, a esenţialului în fenomenal. ¶Aristotle 1968 [1965]; Frye 1957 [1972]; Genette 1980; Plato 1968 [1986]; Ricoeur 1984, 1985. Vezi şi NARAŢIUNE.

mişcare [*move*]. 1. Orice secvenţă de FUNCŢII, dezvoltîndu-se de la Prejudiciere sau Lipsă la un DEZNODĂMÎNT. După Propp, fiecare basm (*skázka*) constă dintr-una sau mai

multe mişcări. ¶Mişcările se pot combina prin INSERŢIE, ALTERNANŢĂ şi CUPLAJ sau JUXTAPUNERE. **2.** O FUNCŢIE CARDINALĂ; un NUCLEU; un NAREM. În GRAMATICA NARATIVĂ a lui Pavel, o Mişcare e o acţiune cerută de o Problemă (de ex., „Viaţa lui Ion era ameninţată"), reprezentînd un efort direcţionat către Soluţie (de ex., „Ion a plecat din ţară") şi ducînd la o altă Mişcare, sau la sfîrşitul povestirii. ¶Pavel 1985; Propp 1968 [1970]. Vezi şi DOMENIU NARATIV.

mişcare lentă [*slow motion*]. O manifestare cinematică a SEGMENTĂRII (cf. *Bonnie şi Clyde*). În mişcarea lentă, o acţiune ocupă mai puţin timp decît reprezentarea sa, care se deplasează la o viteză mai mică decît cea obişnuită. ¶Chatman 1978.

mit [*myth*]. O naraţiune tradiţională, îndeobşte legată de credinţa religioasă şi de ritual, care exprimă şi justitifică un aspect exemplar al modului în care se prezintă lucrurile. ¶După Lévi-Strauss, structura mitului se poate exprima printr-o omologie cu patru termeni care pune în raport două perechi de MITEME opuse (*A* şi *B*; *C* şi *D*): *A*:*B*: :*C*:*D* (*A* este pentru *B* ceea ce este *C* pentru *D*). Probabil că această formulă explică înţelesul mitului, un singur fel de neîmpăcare (contradicţie, opoziţie) fiind simplificat prin aceea că este ataşat la un altul, mai comun. Astfel, mitul lui Oedip leagă opoziţia, originea neautohtonă a omului/originea autohtonă a omului, de opoziţia mai acceptabilă, constînd din supralicitarea legăturilor de rudenie/sublicitarea legăturilor de rudenie. ¶Frye 1957 [1972]; Greimas 1970 [1975]; Jolles 1956; Lévi-Strauss 1963 [1978], 1965-71; Scholes, Kellogg 1966.

mitem [*mytheme*]. Unitatea constituentă fundamentală a MITULUI. ¶Lévi-Strauss 1963 [1978].

mod [*mode*]. **1.** DISTANȚĂ. Amplitudinea medierii naratoriale caracterizează modul unei narațiuni: REPREZENTAREA și RELATAREA sînt două moduri diferite. ¶Împreună cu PERSPECTIVA sau PUNCTUL DE VEDERE, modul constituie categoria MODULUI NARATIV (*mood*). **2.** Un univers ficțional considerat din punctul de vedere al capacității de acțiune a eroului în raport cu ambianța umană. Frye argumentează că eroul poate fi superior, egal sau inferior (prin natura sa, ori prin măsura capacității sale) semenilor și/sau mediului înconjurător și descrie cinci moduri: (1) mitul (superior amîndurora prin natura sa); (2) romanțul (superior amîndurora prin măsura capacității sale); (3) mimeticul superior (mai presus decît semenii, dar nu decît mediul înconjurător, prin măsura capacității sale); (4) mimeticul inferior (egal cu semenii și cu mediul înconjurător); ironia (inferior semenilor sau mediului înconjurător). ¶Frye 1957 [1972]; Todorov 1966 [1972a], 1981.

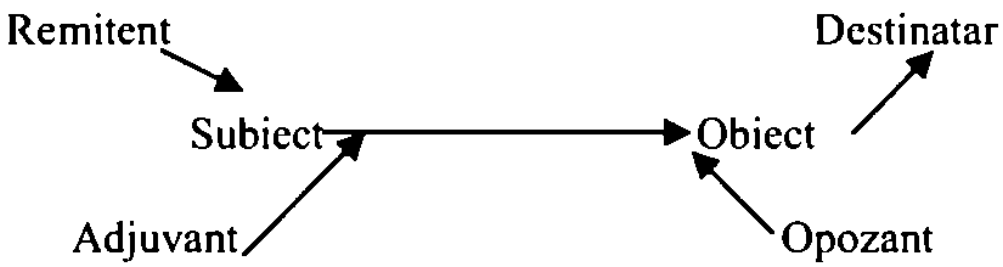
mod dramatic [*dramatic mode*]. Unul din cele opt puncte de vedere în clasificarea pe care Friedman o operează înlăuntrul PUNCTULUI DE VEDERE. Cînd se adoptă modul dramatic – ca în așa-numita narațiune OBIECTIVĂ sau COMPORTAMENTISTĂ (*Dealuri ca elefanți albi*, *Vîrsta ingrată*) – informația furnizată e în mare parte limitată la ceea ce fac și spun personajele și nu există vreo indicație despre ceea ce percep ele, sau gîndesc, sau simt. ¶N. Friedman 1955b. Vezi și FOCALIZARE EXTERIOARĂ, PUNCT DE VEDERE EXTERIOR.

mod narativ |*mood*|. Setul de modalităţi – şi anume DISTANŢA sau MODUL (*mode*) şi PERSPECTIVA sau PUNCTUL DE VEDERE – ce regularizează informaţia narativă. Modul narativ variază dacă este vorba de REPREZENTARE sau RELATARE, bunăoară; el variază şi dacă se adoptă FOCALIZAREA INTERNĂ sau EXTERIOARĂ. ¶Genette 1980.

modalitate |*modality*|. Calificarea unei asertiuni sau a unui set de asertiuni de un operator modal (cf. „Ion era bolnav" şi „Ion nu ştia că-i bolnav"). Operatorul, de exemplu, poate fi aletic (exprimă modalităţile de posibilitate, imposibilitate şi necesitate), deontic (exprimă modalităţile de permisiune, prohibiţie şi obligaţie), axiologic (exprimă modalităţile de bunătate, răutate şi indiferenţă), sau epistemic (exprimă modalităţile de cunoaştere, ignoranţă şi încredere). ¶Diverse constrîngeri modale guvernează DOMENIILE NARATIVE şi, în termeni mai generali, determină „ce se întîmplă" într-o naraţiune, stabilind despre ce este sau ar putea fi vorba în universul reprezentat, regularizînd cunoaşterea personajelor, aşezînd valorile, obligaţiile şi scopurile lor şi, în general, direcţionînd cursul acţiunilor. Într-adevăr, s-a argumentat că naraţiunile se desfăşoară pe axe modale şi reprezintă tranziţii, de la anumite stări de pe aceste axe, către altele (mergînd, bunăoară, de la ceea ce trebuie făcut la ceea ce poate fi făcut; de la ceea ce e rău la ceea ce e bun; şi/sau de la ce nu se ştie la ce se ştie). ¶În modelul greimasian al naraţiunii, modalizările pe axa capacităţii (a putea să faci sau să fii), dorinţei (a vrea să faci sau să fii), cunoaşterii (a şti să faci sau să fii) şi, respectiv, obligaţiei (a trebui să faci sau să fii) sînt cele mai importante. ¶Doležel 1976; Greimas 1970 [1975], 1971; Greimas, Courtés 1982; Pavel 1980 [1992], 1985; Ryan 1985. Vezi şi ROL ACTANŢIAL, POVESTIRE ATOMICĂ, COMPETENŢĂ.

model [*pattern*]. Un grupaj semnificativ de repetiţii (în situaţiile şi evenimentele narate). E.M. Forster a descris un număr de modele ale INTRIGII, cum ar fi „clepsidra" (*Thaïs*, *Ambasadorii*) sau „marele lanţ" (*Tablouri romane*). ¶Brooks, Warren 1959; Forster 1927 [1963]; Frye 1957 [1972]; Souvage 1965.

model actanţial [*actantial model*]. Structura de relaţii care apare între ACTANŢI. După Greimas, naraţiunea este un întreg semnificant pentru că poate fi înţeleasă în raport cu o asemenea structură. ¶Modelul actanţial originar implica şase actanţi: SUBIECTUL (căutînd OBIECTUL), Obiectul (căutat de Subiect), REMITENTUL (Subiectului în căutarea Obiectului), DESTINATARUL (Obiectului asigurat de Subiect), ADJUVANTUL (Subiectului) şi OPOZANTUL (Subiectului). El este frecvent reprezentat de următoarea diagramă:



Dînd seama de structura actanţială a romanului *Doamna Bovary*, de exemplu, modelul duce la ceva de genul: *Subiect* – Emma; *Obiect* – fericire; *Remitent* – literatura romantică; *Destinatar* – Emma; *Adjuvant* – Léon, Rodolphe; *Opozant* – Charles, Yonville, Rodolphe, Homais, Lheureux. ¶O versiune mai recentă a modelului implică numai patru actanţi: Subiect, Obiect, Remitent şi Destinatar (Adjuvantul şi Opozantul funcţionînd ca AUXILIANŢI). ¶Adam 1984; Courtés 1976; Culler 1975; Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b.

model constitutiv [***constitutive model / constitutional model***]. Modelul greimasian care descrie structura elementară a semnificării, modelul care explică articulaţiile de bază ale înţelesului într-un micro-univers semantic. Este reprezentat vizual de CAREUL SEMIOTIC. ¶Greimas 1970 [1975], 1983b; Greimas, Courtés 1982.

modificare [***alteration***]. O schimbare izolată în FOCALIZARE; o încălcare vremelnică a codului de focalizare ce guvernează naraţiunea. Întîlnim două tipuri de modificare: dătătoare de mai multă informaţie (PARALEPSA), sau dătătoare de mai puţină informaţie (PARALIPSA) decît ar trebui transmisă în condiţiile codului guvernant. ¶Genette 1980.

monolog [***monologue***]. Un discurs lung produs de un personaj (neadresat altor personaje). Dacă monologul este nevorbit (dacă el constă din gîndurile verbalizate ale personajelor), el constituie un MONOLOG INTERIOR. Dacă este vorbit, el constituie un monolog exterior sau solilocviu. ¶Holman 1972. Vezi şi DIALOG.

monolog auto-citat [***self-quoted monologue***]. Un MONOLOG CITAT într-o NARAŢIUNE LA PERSOANA ÎNTÎI. ¶Cohn 1978.

monolog auto-narat [***self-narrated monologue***]. Un MONOLOG NARAT într-o NARAŢIUNE LA PERSOANA ÎNTÎI. ¶Cohn 1978. Vezi şi DISCURS-INDIRECT LIBER.

monolog autonom [***autonomous monologue***]. DISCURS NEMEDIAT (*Zarurile au fost aruncate*). Prin opoziţie cu MONOLOGUL CITAT, care este introdus de un narator, monologul autonom e liber de orice mediere sau patronaj naratorial. ¶Cohn 1978, 1981. Vezi şi MONOLOG INTERIOR.

monolog citat [*quoted monologue*]. O citare cuvînt cu cuvînt a limbajului mental al unui personaj, în contextul NARAŢIUNII LA PERSOANA A TREIA; un MONOLOG INTERIOR; un DISCURS REPRODUS care reprezintă gîndurile (şi nu enunţurile) unui personaj. ¶Cohn delimitează trei tehnici de bază pentru redarea conştiinţei: monologul citat (cel mai direct), MONOLOGUL NARAT şi PSIHONARAŢIA (cel mai indirect). ¶Cohn 1966, 1978. Vezi şi MONOLOG AUTONOM, DISCURS DIRECT, MONOLOG AUTO-CITAT.

monolog dramatic [*dramatic monologue*]. MONOLOG INTERIOR. În monologul dramatic, viaţa interioară a personajului e prezentată direct, fără mediere naratorială. ¶Monologul dramatic sau interior din naraţiune ar trebui deosebit de monologurile dramatice compuse de Browning, sau Tennyson: acestea din urmă se adresează unui posibil interlocutor şi au la bază vorbirea mai curînd decît gîndirea. ¶Banfield 1982; Scholes, Kellogg 1966.

monolog interior [*interior monologue*]. Prezentarea nemediată a gîndurilor şi impresiilor sau percepţiilor unui personaj; o durată extinsă de GÎNDIRE-DIRECTĂ LIBERĂ (*Zarurile au fost aruncate*, monologul lui Molly Bloom din *Ulise*). ¶Se consideră, uneori, că monologul interior (*monologue intérieur, stiller Monolog*) subsumează FLUXUL CONŞTIINŢEI ca o variantă specifică. Totuşi, el a fost alteori pus în opoziţie cu fluxul conştiinţei: monologul interior ar prezenta gîndurile unui personaj, şi nu impresiile sau percepţiile, iar fluxul conştiinţei ar prezenta atît impresiile, cît şi gîndurile; altfel spus, primul ar respecta morfologia şi sintaxa, în timp ce al doilea nu ar face-o, surprinzînd astfel gîndirea în starea sa embrionară, dinaintea unei organizări logice. Pe de altă parte, cei doi termeni au fost frecvent fo-

losiţi în alternanţă; de fapt, Dujardin – al cărui roman *Zarurile au fost aruncate* constituie, probabil, cel mai faimos text scris integral în DISCURS-DIRECT LIBER – a accentuat, în definirea monologului interior, criteriile şi efectele stilistice asociate cu fluxul conştiinţei. ¶Bickerton 1967; Bowling 1950; Chatman 1978; Cohn 1978, 1981; Dujardin 1931; Francoeur 1976; M. Friedman 1955; Genette 1980; Humphrey 1954; Scholes, Kellogg 1966. Vezi şi MONOLOG AUTONOM, MONOLOG DRAMATIC, TIPURI DE DISCURS.

monolog narat [*narrated monologue*]. DISCURSUL-INDIRECT LIBER în contextul NARAŢIUNII LA PERSOANA A TREIA. În monologul narat (în opoziţie cu PSIHONARAŢIA), relatarea discursului rostit de personaj se face în principal prin cuvinte care vin cu siguranţă de la personaj. ¶Cohn 1966, 1978. Vezi şi MONOLOG CITAT, MONOLOG AUTO-NARAT.

montaj [*montage*]. O tehnică prin care înţelesul unei serii anumite de situaţii şi evenimente rezultă din juxtapunerea lor, mai curînd decît din trăsăturile lor constituente (cf. „Jurnalele de actualităţi" din romanul *S.U.A.* de Dos Passos). Termenul e îndeobşte asociat cu filmele de artă. ¶Metz 1974; Souvage 1965.

motiv [*motif*]. **1.** O unitate tematică minimală. Cînd un motiv apare frecvent într-un text dat, el se numeşte LAITMOTIV. ¶Un motiv n-ar trebui să se confunde cu o TEMĂ, care constituie o unitate mai abstractă şi mai generală din punct de vedere semantic, manifestată sau reconstruită de un set de motive: dacă ochelarii sînt un motiv în *Prinţesa Brambilla*, vederea e o temă în aceeaşi lucrare. Motivul ar trebui deosebit şi de TOPOS, care este un complex specific de motive ce apare frecvent în texte (literare): nebunul înţelept,

copilul bătrîncios, *locus amoenus* etc.. **2.** O unitate narativă, minimală la nivelul sintactic; o ASERŢIUNE NARATIVĂ. Pentru Tomaşevski, motivele pot fi statice (desemnînd o STARE), sau dinamice (desemnînd un EVENIMENT). În plus, ele pot fi logic esenţiale acţiunii narative şi coerenţei sale cauzal-cronologice (MOTIVE CONEXE), sau pot fi logic neesenţiale acesteia (MOTIVE LIBERE). **3.** Un element care îndeplineşte sau manifestă un MOTIVEM. Un motiv este faţă de motivem ceea ce este fonul (un sunet al limbii) faţă de fonem (o clasă determinată de sunete), sau morful faţă de morfem, sau ACŢIUNEA faţă de FUNCŢIE. ¶Bremond 1982; Daemmrich & Daemmrich 1986; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Dundes 1964; Tomashevsky 1965 [1973]. Vezi şi ALOMOTIV.

motiv conex [***bound motif***]. O FUNCŢIE CARDINALĂ; un NUCLEU, UN MIEZ. Pentru Tomaşevski şi formaliştii ruşi, motivele conexe (în opoziţie cu MOTIVELE LIBERE) sînt logic esenţiale pentru acţiunea narativă şi nu pot fi eliminate fără a distruge coerenţa sa cauzal-cronologică. ¶Tomashevsky 1965 [1973]. Vezi şi MOTIV.

motiv liber [***free motif***]. O CATALIZĂ; un SATELIT; un eveniment secundar în INTRIGĂ. Pentru Tomaşevski şi formaliştii ruşi, motivele libere (în opoziţie cu MOTIVELE CONEXE) nu sînt esenţiale acţiunii narative din punct de vedere logic, aşa că eliminarea lor nu aduce modificarea coerenţei cauzal-cronologice. ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Tomashevsky 1965 [1973]. Vezi şi MOTIV.

motivare [***motivation***]. **1.** Reţeaua de procedee care justifică introducerea unui MOTIV, a unui complex de motive sau, mai general, o trăsătură constituentă a unui text (literar); raţiunea pentru folosirea unui element textual dat;

COMPOZIȚIA. ¶Tomașevski a făcut deosebirea între motivarea compozițională (referitoare la folosirea motivului), motivarea realistă (accentuînd asemănarea, realismul sau autenticitatea motivului) și motivarea artistică (justificînd introducerea motivului în funcție de cerințele „artei"). **2.** Complexul de circumstanțe, rațiuni, scopuri și impulsuri care guvernează acțiunile unui personaj (și le face plauzibile). ¶Brooks, Warren 1959; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Genette 1968 [1978]; Propp 1968 [1970]; Rimmon-Kenan 1983; Tomashevsky 1965 [1973]; Wellek, Warren 1949 [1967]. Vezi și PREZENTAREA „NUDĂ" A PROCEDEULUI, NATURALIZARE, VERIDICITATE.

motivem [***motifeme***]. O FUNCȚIE (în sensul lui Propp). Dundes, care a împrumutat termenul de la Pike, a recomandat adoptarea sa pentru a desemna unitatea structurală fundamentală a unui basm: un motivem este specificat sau manifestat de un MOTIV și este față de cel de-al doilea ca o funcție pentru o ACȚIUNE, un fonem pentru un fon, un morfem pentru un morf. ¶Doležel 1972; Dundes 1964; Pike 1967.

mythos [***mythos***]. O INTRIGĂ, un grupaj de întîmplări. Pentru Aristotel, *mythos* constă din selectarea și rearanjarea posibilă a unităților ce constituie LOGOSUL (imitarea unei acțiuni reale, sau PRAXIS). ¶Distincția între *mythos* și *logos* o sugerează pe aceea între DISCURS și ISTORIE sau SUBIECT și FABULĂ. ¶Aristotle 1968 [1965]; Chatman 1978. Vezi și GÎNDIRE.

N

narabil [*narratable*]. Ceea ce merită să fie povestit; ceea ce-i susceptibil de a fi povestit sau cere a fi povestit. ¶Brooks 1984; Miller 1981. Vezi şi MIJLOC, NARABILITATE.

narabilitate [*reportability*]. Calitatea care face ca situaţiile şi evenimentele să merite a fi povestite. Situaţiile şi evenimentele care sînt (descrise ca fiind) extraordinare, minunate, bizare (în opoziţie cu ordinare, terne, obişnuite) sînt narabile. ¶Se poate spune că o aserţiune narabilă are forţa uneia exclamatorii, iar naratorii îşi subliniază, îndeobşte, narabilitatea (DISPONIBILITATEA NARATIVĂ) aserţiunilor prin procedee evaluative. ¶Labov 1972; Pratt 1977. Vezi şi EVALUARE, NARABIL.

narare [*narrating*]. **1.** Povestirea sau relatarea unui eveniment sau a mai multor evenimente. **2.** DISCURSUL (în opoziţie cu ISTORIA). **3.** Semnele dintr-o naraţiune care reprezintă activitatea de narare, originea sa, destinaţia sa şi contextul său (în opoziţie cu NARATUL). ¶Genette 1980; Prince 1982. Vezi şi NARARE INSERATĂ, NARARE PREALABILĂ, NARARE SIMULTANĂ, NARARE SUBSECVENTĂ.

narare inserată [*interpolated narrating*]. Vezi NARAŢIE INTERCALATĂ. ¶Genette 1980.

narare prealabilă [*prior narrating*]. O NARARE care precede situaţiile şi evenimentele narate, o NARAŢIE ANTERIOARĂ. ¶Genette 1980. Vezi şi NARAŢIUNE PREVIZIBILĂ.

narare simultană [*simultaneous narrating*]. O NARARE care este simultană cu situaţiile şi evenimentele narate; o NARAŢIE SIMULTANĂ. ¶Genette 1980.

narare subsecventă [*subsequent narrating*]. O narare care urmează situaţiilor şi evenimentelor narate; o NARAŢIE ULTERIOARĂ. Narareа subsecventă este caracteristică pentru majoritatea naraţiunilor. ¶Genette 1980.

narat [*narrated*]. **1.** Setul de situaţii şi evenimente povestite într-o naraţiune; ISTORIA (în opoziţie cu DISCURSUL). **2.** Semnele dintr-o naraţiune care reprezintă situaţiile şi evenimentele narate (în opoziţie cu NARAREA). ¶Prince 1982.

naratar [*narratee*]. Cel căruia i se narează, acesta fiind înscris în text. Există cel puţin un naratar (reprezentat mai mult sau mai puţin voalat) în fiecare naraţiune, localizat la acelaşi NIVEL DIEGETIC ca şi NARATORUL care i se adresează. Într-o naraţiune dată pot, desigur, exista mai mulţi naratari diferiţi, fiecare interpelat pe rînd de un singur narator sau de mai mulţi naratori. ¶Ca şi naratorul, naratarul poate fi reprezentat ca personaj, jucînd un rol mai mult sau mai puţin important în situaţiile şi evenimentele povestite (*Nodul de vipere, Inima întunericului*). Foarte frecvent, totuşi, naratarul nu e reprezentat ca personaj (*Tom Jones, Eugénie Grandet, Crimă şi pedeapsă*). ¶Naratarul – un construct pur textual – trebuie deosebit de CITITORUL sau DESTINATARUL real. La urma urmelor, acelaşi cititor real poate citi naraţiuni diferite (fiecare avînd naratari diferiţi); şi aceeaşi naraţiune (care are totdeauna acelaşi set de naratari) poate avea un set de cititori reali de o diversitate nedefinită. ¶Naratarul trebuie deosebit şi de CITITORUL IMPLICAT: primul constituie publicul naratorului şi este

înscris ca atare în text; cel de-al doilea constituie publicul AUTORULUI IMPLICAT (şi este deductibil din întregul text). Deşi distincţia poate fi problematică (de ex., în cazul unui naratar eclipsat la maximum: *Dealuri ca elefanţi albi*), ea apare uneori cu deosebită claritate (de ex., în cazul unei naraţiuni unde naratarul este şi personaj: Isa din *Nodul de vipere*). ¶Genette 1980, 1983; Mosher 1980; Piwowarczyk 1976; Prince 1980, 1982. Vezi şi DISTANŢĂ, INSTANŢĂ POVESTITOARE, PERSOANĂ.

narativică [*narrativics*]. NARATOLOGIE. ¶Termenul, introdus de Ihwe, n-a devenit foarte popular. Unii cercetători ai naraţiunii despart cîteodată narativica de naratologie: prima dezvoltă modele sau gramatici explicînd (structura) naraţiunii; cea de-a doua foloseşte aceste modele sau gramatici pentru a studia anumite naraţiuni. ¶Genot 1979; Ihwe 1972. Vezi şi GRAMATICA NARAŢIUNII.

narativitate [*narrativity*]. Setul de proprietăţi ce caracterizează NARAŢIUNEA şi o disting de non-naraţiune; trăsăturile formale şi contextuale care fac dintr-o naraţiune mai mult sau mai puţin o naraţiune. ¶Gradul de narativitate al unei naraţiuni date depinde parţial de măsura în care acea naraţiune îndeplineşte dorinţa unui destinatar de a reprezenta întreguri temporale orientate (în mod prospectiv, de la ÎNCEPUT la SFÎRŞIT şi retrospectiv, de la sfîrşit la început), implicînd un CONFLICT constînd din situaţii şi evenimente discrete, specifice şi pozitive şi fiind încărcat de semnificaţie în raport cu un proiect şi univers uman(izat). ¶Brooks 1984; Genot 1979; Greimas 1970 [1975]; Kloepfer 1980; Prince 1982. Vezi şi LOGICA DUBLĂ A NARAŢIUNII, MIJLOC, EROARE „DUPĂ ACEASTA, DECI, DIN CAUZA ACEASTA".

naratologie [*narratology*]. **1.** Teoria NARAŢIUNII (de inspiraţie structuralistă). Naraţiunea studiază natura, forma şi funcţionarea naraţiunii (indiferent de mediul de reprezentare) şi încearcă să caracterizeze COMPETENŢA NARATIVĂ. Mai exact, ea examinează ceea ce au naraţiunile în comun (la nivelul ISTORIEI, NARĂRII şi al relaţiilor lor), ca şi ceea ce le face să fie diferite una de alta, şi încearcă să explice capacitatea de a le produce şi a le înţelege. ¶Termenul a fost propus de Todorov. **2.** Studiul naraţiunii, ca mod verbal de reprezentare a situaţiilor şi evenimentelor ordonate temporal (Genette). În acest sens restrîns, naratologia desconsideră nivelul povestirii în el însuşi (nu încearcă să formuleze o gramatică a istoriilor sau intrigilor, de ex.) şi se concentrează pe relaţiile posibile între istorie şi textul narativ, textul NARATOR şi narativ, istorie şi narare. Mai precis, ea cercetează problemele de TIMP GRAMATICAL, MOD NARATIV şi VOCE. **3.** Studiul anumitor (seturi de) naraţiuni în funcţie de modelele elaborate de aşa-numita NARATIVICĂ (Genot). Această accepţie a termenului este rară. ¶Bal 1977, 1985; Genette 1983; Genot 1979; Mathieu-Colas 1986; Pavel 1985; Prince 1981-82, 1982; Todorov 1969 [1972b]. Vezi şi LIMBĂ, GRAMATICA NARAŢIUNII, VORBIRE.

narator [*narrator*]. Cel care narează, aşa cum este el înscris în text. Există cel puţin un narator în fiecare naraţiune, localizat la acelaşi NIVEL DIEGETIC ca şi NARATARUL căruia i se adresează. Într-o naraţiune dată pot exista, desigur, mai mulţi naratori diferiţi, fiecare adresîndu-se pe rînd unui naratar diferit, sau aceluiaşi naratar. ¶Un narator poate fi mai mult sau mai puţin expus, cunoscător, omniprezent, conştient de sine şi creditabil, şi el poate fi situat la o DISTANŢĂ mai mare sau mai mică de situaţiile şi evenimentele narate, de personaje şi/sau de naratar. Distanţa

poate fi temporală (narez evenimente care s-au întîmplat acum trei ore, sau acum trei ani), discursivă (narez în cuvintele mele ce a spus un personaj, sau îi folosesc cuvintele lui), intelectuală (sînt superior din punct de vedere intelectual naratarului meu, sau egal cu el, sau inferior lui), morală (sînt mai mult sau mai puţin virtuos decît personajele) ş.a.m.d. ¶Fie că-i expus, cunoscător, conştient de sine ori creditabil, naratorul poate fi EXTRADIEGETIC, sau INTRADIEGETIC. În plus, naratorul poate fi heterodiegetic, sau homodiegetic şi, în acest din urmă caz, funcţionează ca PROTAGONIST în evenimentele povestite (*Marile speranţe, Călătorie la capătul nopţii*), un personaj important (*Marele Gatsby*), unul minor (*Un studiu în roşu*), sau chiar un simplu observator (*Trandafiri pentru Emily*). ¶Naratorul, care este imanent naraţiunii, trebuie deosebit de AUTORUL real sau concret, care nu este imanent: *Greaţa, Peretele* şi *Erostratus* au acelaşi autor – Sartre – dar naratori diferiţi. ¶Naratorul trebuie deosebit şi de AUTORUL IMPLICAT: cel de-al doilea nu povesteşte situaţii şi evenimente (dar noi îl considerăm ca fiind responsabil pentru selectare, distribuire şi combinare); în plus, el este deductibil din întregul text, mai curînd decît înscris în el ca povestitor. Deşi distanţa poate fi problematică (de ex., în cazul unui NARATOR ABSENT sau ESTOMPAT la maximum: *Dealuri ca elefanţi albi*), ea apare uneori cu foarte mare claritate (de ex., în cazul unor NARAŢIUNI HOMODIEGETICE ca *Marile speranţe*). ¶Bal 1981a; Booth 1983 [1976]; Chatman 1978; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Friedmann 1910; Genette 1980, 1983; Kayser 1958 [1979]; Prince 1982; Scholes, Kellogg 1966; Suleiman 1980; Tacca 1973. Vezi şi GNARUS, NARATOR HETERODIEGETIC, NARATOR HOMODIEGETIC, NARATOR EXPUS, PERSOANĂ, NARATOR CREDITABIL, NARATOR CONŞTIENT DE SINE, VOCE.

narator absent [*absent narrator*]. Un NARATOR ESTOMPAT în totalitate; un NARATOR IMPERSONAL; un narator care prezintă situații și evenimente cu un minimum de mediere naratorială și care nu se referă în vreun fel la un sine narator, sau la o activitate de narare. Naratorii absenți sînt caracteristici pentru NARAȚIUNILE COMPORTAMENTISTE. ¶Chatman 1978. Vezi și NARAȚIUNE MEDIATĂ, NARAȚIUNE NENARATĂ, REPREZENTARE.

narator conștient de sine [*self-conscious narrator*]. Un NARATOR care este conștient că narează; un narator care își discută și comentează prestația. Holden Caulfield în *De veghe în lanul de secară* este un narator conștient de sine; Meursault din *Străinul* nu este astfel. ¶Booth 1983 [1976].

narator creditabil [*reliable narrator*]. Un NARATOR care se comportă potrivit normelor AUTORULUI IMPLICAT. Mike Hammer din *Eu, juriul* este un narator creditabil. ¶Booth 1983 [1976]. Vezi și NARATOR NECREDITABIL.

narator dramatizat [*dramatized narrator*]. Un NARATOR caracterizat, cu mai multe sau mai puține amănunte, ca un „cu". Deși un narator dramatizat poate fi relativ eclipsat (*Doamna Bovary*), el e mai des înzestrat cu numeroase atribute fizice, mentale și/sau morale (*Tom Jones*). De fapt, el este frecvent reprezentat la nivelul personajelor (în NARAȚIUNEA LA PERSOANA ÎNTÎI sau HOMODIEGETICĂ) ca simplu observator sau martor (*Trandafiri pentru Emily*), ca participant secundar la acțiune (*Un studiu în roșu*), ca participant relativ important (*Marele Gatsby*), sau ca protagonist (*Marile speranțe*). ¶Booth 1983 [1976]. Vezi și NARATOR ESTOMPAT, NARATOR EXPUS, NARATOR NEDRAMATIZAT.

narator estompat [*covert narrator*]. Un NARATOR voalat; un narator NEDRAMATIZAT şi NONINTRUZIV; un narator care prezintă situaţii şi evenimente cu un aport minim de mediere naratorială (*Comorile din Poynton*). Naratorii estompaţi sînt tipici pentru istoriografia pozitivistă. ¶Chatman 1978. Vezi şi NARATOR ABSENT, NARATOR DRAMATIZAT, NARATOR EXPUS.

narator exemplar [*well-spoken narrator*]. Un narator al cărui mod de exprimare este unul standard (sau chiar elegant) şi care funcţionează ca un model în raport cu care se situează modurile de exprimare ale personajelor. ¶După Hough, contrastul între dicţiunea naratorului exemplar şi dicţiunea personajelor este caracteristică pentru roman, în opoziţie cu epopeea. ¶Hough 1970.

narator expus [*overt narrator*]. Un NARATOR care prezintă situaţii şi evenimente cu ceva mai mult decît o minimă mediere naratorială; un NARATOR INTRUZIV (*Eugénie Grandet, Tom Jones, Tristram Shandy*). ¶Chatman 1978. Vezi şi NARATOR ESTOMPAT, NARATOR DRAMATIZAT, NARATOR MEDIAT.

narator heterodiegetic [*heterodiegetic narrator*]. Un NARATOR care nu face parte din DIEGEZA (*diégèse*) pe care o prezintă; un narator care nu-i personaj în situaţiile şi evenimentele pe care le povesteşte. Naratorii din *Eugenie Grandet, Iliada* şi *Revoluţia franceză* de Carlyle sînt heterodiegetici. ¶Genette 1980, 1983; Lanser 1981. Vezi şi EXTRADIEGETIC, NARAŢIUNE HETERODIEGETICĂ, NARATOR HOMODIEGETIC.

narator homodiegetic [*homodiegetic narrator*]. Un NARATOR care face parte din DIEGEZA (*diégèse*) pe care o prezintă; un narator care este şi personaj în situaţiile şi eveni-

mentele pe care le povesteşte. Gil Blas din romanul cu acelaşi nume este homodiegetic. ¶Genette 1980, 1983; Lanser 1981. Vezi şi NARAŢIUNE AUTODIEGETICĂ, NARATOR HETERODIEGETIC, NARAŢIUNE HOMODIEGETICĂ, INTRADIEGETIC.

narator impersonal [*impersonal narrator*]. Un NARATOR ESTOMPAT la maximum; un narator fără vreo însuşire care să-l individualizeze, alta decît faptul că narează. ¶Ryan 1981. Vezi şi NARATOR ABSENT, NARAŢIUNE NENARATĂ.

narator intruziv [*intrusive narrator*]. Un NARATOR care comentează cu propria voce situaţiile şi evenimentele prezentate, relatarea lor şi contextul; un narator care se bazează pe excursuri destinate comentariului sau pe intruziuni şi e caracterizat de acestea (*Eugénie Grandet, Tom Jones*). ¶Blin 1954; Genette 1980; Prince 1982. Vezi şi INTRUZIUNE AUCTORIALĂ, COMENTARIU, NARATOR EXPUS.

narator necreditabil [*unrealiable narrator*]. Un NARATOR ale cărui norme şi comportament nu sînt în concordanţă cu normele AUTORULUI IMPLICAT; un narator ale cărui valori (gusturi, judecăţi, simţ civic) se despart de acelea ale autorului implicat; un narator a cărui credibilitate este subminată de diverse trăsături ale povestirii (*Diligenţa* lui Hitchcock). ¶Booth 1983 [1976]; Chatman 1978. Vezi şi NARATOR CREDITABIL.

narator nedramatizat [*undramatized narrator*]. Un NARATOR ESTOMPAT. ¶Booth 1983 [1976]. Vezi şi NARATOR DRAMATIZAT.

narator omniprezent [*omnipresent narrator*]. Un narator ubicuu; un narator cu însuşirea de a fi în două sau mai

multe spaţii diferite în acelaşi timp, sau de a se deplasa liber înainte şi înapoi, între scene care se desfăşoară în locuri diferite. ¶Naratorii omniprezenţi sînt tipici pentru istoriografie şi nu sînt cu necesitate omniscienţi. Invers, NARATORII OMNISCIENŢI nu sînt cu necesitate omniprezenţi: naratorul *Doamnei Dalloway* este uneori omniscient, dar nu omniprezent. ¶Chatman 1978.

narator omniscient [***omniscient narrator***]. Un narator care ştie (practic) totul despre situaţiile şi evenimentele povestite (*Tom Jones, Moara de pe Floss, Eugénie Grandet*). Un astfel de narator are un PUNCT DE VEDERE OMNISCIENT şi povesteşte mai mult decît poate să ştie un personaj sau altul. ¶Booth 1983 [1976]; Chatman 1978; N. Friedman 1955b; Genette 1980; Prince 1982; Todorov 1981. Vezi şi AUTOR ANALITIC, SITUAŢIE NARATIVĂ AUCTORIALĂ, NARATOR OMNIPREZIENT, PUNCT DE VEDERE.

narator principal [***main narrator***]. NARATORUL care introduce întreaga naraţiune (inclusiv toate mininaraţiunile care o compun sau fac parte din ea); naratorul în ultimă instanţă responsabil de întreaga naraţiune (inclusiv titlu, moto etc.). ¶Prince 1982.

narator-agent [***narrator-agent***]. Un NARATOR care este personaj în situaţiile şi evenimentele povestite şi are consecinţe oarecum vizibile asupra desfăşurării lor: Gil Blas, din romanul cu acelaşi nume, este un narator agent. ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996]. Vezi şi NARATOR HOMODIEGETIC, NARATOR-MARTOR.

narator-martor [***narrator-witness***]. Într-o NARAŢIUNE HOMODIEGETICĂ, un NARATOR despre care nu se ştie practic

nimic, afară de faptul că există (*Fraţii Karamazov*). ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996]. Vezi şi NARATOR-AGENT.

naraţie [*narration*]. 1. O NARAŢIUNE; un discurs care reprezintă unul sau mai multe evenimente. În mod tradiţional, naraţia se deosebeşte de DESCRIERE şi de COMENTARIU dar, de regulă, le incorporează într-însa. **2.** Producerea unei naraţiuni; povestirea unei serii de situaţii şi evenimente. O NARAŢIE ULTERIOARĂ urmează în timp situaţiilor şi evenimentelor narate (şi este caracteristică pentru naraţiunea „clasică" sau „tradiţională"); o NARAŢIE ANTERIOARĂ le precede în timp (ca în NARAŢIUNEA PREVIZIBILĂ); o NARAŢIE SIMULTANĂ apare (probabil) concomitent cu ele („Ilie coboară strada; o vede pe Ioana şi o salută..."); în fine, o NARAŢIE INTERCALATĂ e situată temporal între două momente ale acţiunii povestite şi este caracteristică pentru naraţiunile epistolare (*Pamela)* şi naraţiunile-jurnal (*Greaţa*). **3.** RELATAREA în terminologia lui Todorov: naraţia este pentru REPREZENTARE ceea ce POVESTIREA VORBELOR este pentru POVESTIREA EVENIMENTELOR. **4.** DISCURS, în terminologia lui Ricardou: naraţia este pentru FICŢIUNE ceea ce discursul este pentru POVESTIRE. ¶Genette 1980; Prince 1982; Ricardou 1967; Todorov 1966 [1972a], 1981.

naraţie anterioară [*anterior narration*]. O NARAŢIE care precede în timp situaţiile şi evenimentele narate; o NARARE PREALABILĂ. Naraţia anterioară este caracteristică pentru NARAŢIUNEA PREVIZIBILĂ. ¶Prince 1982.

naraţie intercalată [*intercalated narration*]. Un tip de NARAŢIE prin care o INSTANŢĂ POVESTITOARE este situată temporal între două momente ale ACŢIUNII; o NARARE INSERATĂ. Naraţia intercalată caracterizează naraţiunile

epistolare (*Pamela*) şi naraţiunile-jurnal (*Jurnalul unui preot de ţară*). ¶Genette 1980; Prince 1982.

naraţie intermitentă [*interspersed narration*]. Vezi NARAŢIE INTERCALATĂ. ¶Lanser 1981.

naraţie mediată [*mediated narration*]. O naraţie în care se face simţită prezenţa naratorului; o naraţie care avansează un NARATOR EXPUS, mai degrabă decît un NARATOR ESTOMPAT; o naraţie în care domină DIEGEZA, RELATAREA sau povestirea, mai curînd decît MIMESISUL, sau REPREZENTAREA. ¶Chatman 1978. Vezi şi NARATOR ABSENT.

naraţie simultană [*simultaneous narration*]. O NARAŢIE contemporană cu situaţiile şi evenimentele narate; o NARARE SIMULTANĂ (*Nenumitul*). ¶Prince 1982.

naraţie substitutivă [*substitutionary narration*]. Vezi DISCURS-INDIRECT LIBER. ¶Fehr 1938; Hernadi 1972.

naraţie ulterioară [*posterior narration*]. O NARAŢIE care urmează în timp situaţiile şi evenimentele narate, o NARARE SUBSECVENTĂ. Naraţia ulterioară este caracteristică pentru naraţiunea „clasică" sau „tradiţională". ¶Prince 1982.

naraţiune [*narrative*]. Povestirea (ca produs şi proces, obiect şi act, structură şi structurare) unuia sau mai multor EVENIMENTE reale sau fictive, comunicate de unul sau mai mulţi NARATORI (mai mult sau mai puţin expuşi) unuia sau mai multor NARATARI (mai mult sau mai puţin expuşi). Texte (poate că interesante) ca „Electronii sînt constituenţii atomilor", „Maria este înaltă, iar Petru este scund", „Toţi oamenii sînt muritori"; „Socrate este om"; „Socrate este

muritor", şi „Trandafiri-s roşii/Violetele-s albastre/Zahăru-i dulce/La fel ca tine" nu constituie naraţiuni întrucît nu reprezintă vreun eveniment. În plus, un spectacol dramatic reprezentînd (multe) evenimente (fascinante) nu constituie nici el o naraţiune, întrucît aceste evenimente au loc direct pe scenă, şi nu sînt povestite. Pe de altă parte, chiar texte, poate neinteresante, ca „Bărbatul a deschis uşa", „Peştişorul a murit" şi „Geamul a căzut pe podea" sînt naraţiuni, potrivit acestei definiţii. ¶Pentru a distinge naraţiunea de o simplă descriere a evenimentului, unii naratologi (Labov, Prince, Rimmon-Kenan) au definit-o ca povestirea a cel puţin două evenimente reale sau fictive (sau a unei situaţii şi a unui eveniment), nici unul din acestea presupunîndu-l logic sau implicîndu-l pe celălalt. Pentru a o distinge de relatarea unei serii întîmplătoare de situaţii şi evenimente, naratologii (Danto, Greimas, Todorov) au mai argumentat că naraţiunea trebuie să aibă un subiect unificator şi să constituie un întreg. ¶Mediile narative de reprezentare sînt diverse (oral, scris şi limbajul gestual, de ex., tablouri cu natură moartă sau vie, gesturi, muzică, sau orice combinaţie ordonată a acestora). Astfel arată formele pe care le poate lua naraţiunea (numai în domeniul naraţiunii verbale găsim romane şi romanţuri, nuvele şi povestiri, istorie, biografie şi autobiografie, poeme epice, mituri, poveşti, legende şi balade, reportaje, relatări spontane din conversaţia obişnuită ş.a.m.d.). În ceea ce priveşte distribuţia sa, naraţiunea apare în fiecare societate umană din istorie şi antropologie. Într-adevăr, toate fiinţele de rînd pot produce şi procesa naraţiunea de timpuriu ¶Considerată ca structură sau produs şi urmînd bine-cunoscuta caracterizare a lui Labov, se poate spune că naraţiunea expune cel puţin o PUNERE ÎN INTRIGĂ şi (cînd e „completă" sau „pe deplin dezvoltată") pînă la şase elemente macrostructurale de bază: SINOPSA, ORIEN-

TAREA, punerea în intrigă, EVALUAREA, REZULTATUL sau REZOLVAREA şi CODA. Mai exact, şi urmînd faimosul model structuralist binar, se poate spune că naraţiunea are două părţi: ISTORIE şi DISCURS. ¶Povestirea implică totdeauna o secvenţă temporală (constă din cel puţin o modificare a stării de lucruri din timpul t_0 într-o altă stare de lucruri la timpul t_n), şi aceasta este însuşirea ei pe drept cuvînt distinctivă. Desigur, relaţiile temporale între situaţiile şi evenimentele care formează o povestire nu sînt singurele posibile: aceste situaţii şi evenimente pot fi legate cauzal, de exemplu. Mai mult, într-o naraţiune „adevărată", în opoziţie cu simpla relatare a unei serii întîmplătoare de schimbări de stare, aceste situaţii şi evenimente formează şi ele un întreg, o SECVENŢĂ ale cărei primi şi ultimi termeni majori se reiau parţial unul pe altul, o structură avînd, în terminologia lui Aristotel, un ÎNCEPUT, un MIJLOC şi un SFÎRŞIT. ¶Dacă descrierea aristotelică a structurii povestirii a fost extrem de influentă, descrierea cea mai cunoscută a acestei structuri în NARATOLOGIA modernă îi aparţine, probabil, lui Vladimir Propp, cel ce a dezvoltat noţiunea de FUNCŢIE, a argumentat că fiecare basm (rusesc) constă dintr-una sau mai multe MIŞCĂRI şi a categorizat participanţii la poveste în funcţie de ROLURILE fundamentale pe care şi le pot asuma. ¶Alte cercetări ale naturii funcţiilor şi rolurilor l-au dus pe Greimas şi pe elevii săi la ceea ce este o altă descriere influentă a structurii povestirii, după care naraţiunea canonică este reprezentarea unei serii de evenimente direcţionate în funcţie de un scop (echivalentă unei JONCŢIUNI între SUBIECT şi OBIECT). Mai exact, după un CONTRACT între REMITENT şi SUBIECT (MANIPULARE), prin care cel din urmă dobîndeşte COMPETENŢĂ şi se lansează în întreprinderea de a ajunge la un Obiect (în beneficiul DESTINATARULUI), Subiectul îşi continuă CĂUTAREA

şi, ca rezultat al unei serii de ÎNCERCĂRI (PERFORMANŢĂ), îndeplineşte sau ratează contractul şi este răsplătit (pe drept) sau pedepsit (pe nedrept) (RECOMPENSĂ). ¶„Aceeaşi" povestire poate fi relatată diferit în naraţiuni care adoptă discursuri diferite şi invers, povestiri diferite pot fi relatate în termenii aceluiaşi discurs (cu acelaşi aranjament cronologic al evenimentelor, de ex., aceeaşi FOCALIZARE, VITEZĂ, FRECVENŢĂ şi DISTANŢĂ şi acelaşi fel de inscripţie a naratorului şi naratarului în textul narativ). ¶Însăşi descrierea unui narator care povesteşte situaţii şi evenimente unui naratar accentuează faptul că naraţiunea nu-i numai produs, ci şi proces, nu doar un simplu obiect, ci şi un act care are loc într-o situaţie anumită din cauza anumitor factori şi cu scopul de a îndeplini anumite funcţiuni (informînd, distrăgînd atenţia, amuzînd, convingînd etc.). Mai exact, naraţiunea este un schimb guvernat de context între doi parteneri, un schimb care rezultă din dorinţa cel puţin a unuia) dintre aceşti parteneri, iar „aceeaşi" povestire poate avea o valoare diferită în situaţii diferite (A vrea să ştie ce s-a întîmplat, dar B nu vrea; A înţelege o povestire într-un fel, şi B într-alt fel). Aceasta aruncă lumină asupra tendinţei multor texte narative de a sublinia contractul dintre narator şi naratar, acel contract de care depinde însăşi existenţa naraţiunii: Îţi voi spune o poveste dacă promiţi să te porţi bine; am să te ascult dacă o faci să meriţe; sau, în litera sa, o poveste pentru o zi de viaţă (*1001 nopţi*), o poveste pentru o noapte de dragoste (*Sarrasine*), un jurnal pentru pocăinţă (*Nodul de vipere*). Se explică astfel de ce naraţiunile nesolicitate, în special, trebuie să trezească şi să menţină dorinţa publicului bazîndu-se pe dinamica SURPRIZEI şi SUSPANSULUI; de ce naratorii încearcă să spună răspicat că naraţiunile lor au o IDEE; şi de ce însăşi forma unei naraţiuni e afectată de situaţia în care ea are loc şi de scopul

pe care încearcă a-l obţine, expeditorul mesajului oferind anumite informaţii, deci eliberîndu-se de ele într-un anumit fel, adoptînd un gen de focalizare în opoziţie cu altul, subliniind importanţa sau ciudăţenia anumitor detalii, astfel încît destinatarul să poată procesa mai bine informaţia în funcţie de anumite imperative şi scopuri. ¶Din multele funcţii pe care le poate deţine naraţiunea, există unele la care excelează sau altele pentru îndeplinirea cărora dovedeşte o incontestabilă originalitate. Prin definiţie, naraţiunea povesteşte totdeauna unul sau mai multe evenimente; dar, aşa cum sugerează etimologia (termenul de *naraţiune* e legat de latinul GNARUS), ea reprezintă şi un mod anumit de cunoaştere. Nu oglindeşte pur şi simplu ceea ce se întîmplă; explorează şi plănuieşte ceea ce se poate întîmpla. Nu povesteşte pur şi simplu schimbări ale unor stări; le constituie şi le interpretează ca părţi semnificante ale unor întregi semnificanţi (situaţii, practici, persoane, societăţi). Naraţiunea poate să arunce astfel lumină asupra destinului individual sau de grup, a unităţii sinelui, sau a naturii colectivităţii. Arătînd că situaţii şi evenimente aparent eterogene pot forma o singură structură semnificantă (sau viceversa) şi, mai exact, oferindu-şi propria marcă de ordine şi coerenţă unei realităţi (posibile), ea oferă exemple pentru transformarea sau redefinirea sa şi efectuează o mediere între legea a ceea ce este şi dorinţa pentru ceea ce poate fi. Într-un mod mai esenţial, poate, marcînd momente distincte în timp şi stabilind relaţii între ele, descoperind modele semnificative în seria temporală, stabilind un scop deja parţial conţinut în început şi un început deja parţial conţinut în sfîrşit, arătînd înţelesul timpului şi/sau atribuindu-i înţeles, naraţiunea descifrează timpul şi arată cum să o descifrăm. În rezumat, naraţiunea iluminează temporalitatea, ca şi oamenii, ca fiinţe temporale. ¶Adam 1984,

1985 [1999]; Aristotle 1968 [1965]; Bal 1985; Barthes 1974 [1987], 1975; Benjamin 1969 [2000]; Booth 1983 [1976]; Bremond 1973 [1981], 1980; Brooks 1984; Chafe 1980; Chambers 1984; Chatman 1978; Courtés 1976; Culler 1981; Danto 1965; Van Dijk 1976a, 1976b; Doležel 1973, 1976; Freytag 1894; Genette 1980, 1983; Genot 1979, 1984; Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b; Grimes 1975; Hénault 1983; Janik 1973; Johnson, Mandler 1980; Kermode 1967; Kloepfer 1980; Labov 1972; Larivaille 1974; Lemon, Reis 1965; Matejka, Pomorska 1971; Martin 1986; Mink 1969-70, 1978; Mitchell 1981; Pavel 1985; Prince 1982; Propp 1968 [1970]; Ricoeur 1984, 1985; Rimmon-Kenan 1983; Sacks 1972; Scholes, Kellogg 1966; Segre 1979 [1986]; Smith 1981; Stanzel 1984; Stein 1982; Todorov 1966 [1972a], 1978 [1980], 1981; White 1973. Vezi şi CAUZALITATE, LOGICA DUBLĂ A NARAŢIUNII, PIRAMIDA LUI FREYTAG, NARAŢIE, NARATIVITATE, ORDINE, INTRIGĂ, EROARE „DUPĂ ACEASTA, DECI, DIN CAUZA ACEASTA".

naraţiune autodiegetică [*autodiegetic narrative*]. O NARAŢIUNE LA PERSOANA ÎNTÎI al cărei NARATOR este şi PROTAGONIST sau EROU; o varietate a NARAŢIUNII HOMODIEGETICE în care naratorul este şi personajul principal (*Marile speranţe*, *Străinul*). ¶Genette 1980; Lanser 1981.Vezi şi DIEGETIC.

naraţiune autoreflexivă [*self-reflexive narrative*]. O naraţiune care se ia drept subiect de reflecţie sau îşi ia drept subiect de reflecţie acele elemente narative din care este constituită şi prin care este comunicată (NARATOR, NARATAR, NARAŢIE etc.). *Tristram Shandy* e o naraţiune autoreflexivă; *Germinal* nu este astfel. ¶Chambers 1984; Dällenbach 1977; Hutcheon 1984.

narațiune comportamentistă [*behaviorist narrative*]. O NARAȚIUNE OBIECTIVĂ; o narațiune caracterizată de FOCALIZARE EXTERIOARĂ și limitată astfel la redarea comportamentului (cuvinte și acțiuni, dar nu gînduri sau sentimente), înfățișarea personajelor și fundalul pe care se conturează ele (*Ucigașii*). ¶În acest tip de narațiune, naratorul spune mai puțin decît știe un personaj sau altul și se abține de la un comentariu direct, sau de la o interpretare. ¶N. Friedman 1955b; Genette 1980; Lintvelt 1981 [1994]; Prince 1982; Romberg 1962; Souvage 1965. Vezi și MOD DRAMATIC, TIP NARATIV NEUTRU, PUNCT DE VEDERE, VIZIUNE.

narațiune de gradul al doilea [*second-degree narrative*]. Vezi NARAȚIUNE METADIEGETICĂ. ¶Genette 1980, 1983.

narațiune dialogică [*dialogic narrative*]. O narațiune caracterizată de interacțiunea mai multor voci, conștiințe sau păreri despre lume, nici una din ele unificîndu-le sau fiind deasupra celorlalte (avînd mai multă autoritate decît ele); o NARAȚIUNE POLIFONICĂ. În narațiunea dialogică, în opoziție cu NARAȚIUNEA MONOLOGICĂ, părerile, judecățile și chiar cunoștințele naratorului nu constituie autoritatea ultimă în raport cu universul reprezentat, ci numai o contribuție între altele, o contribuție care se află în dialog cu (o parte dintre) personaje și este adesea mai puțin semnificativă și sensibilă decît contribuția acestora. După Bahtin, proza lui Dostoievski (de ex., *Frații Karamazov*) oferă un foarte bun exemplu de narațiune dialogică. ¶Bakhtin 1981 [1982], 1984 [1970]; Pascal 1977.

narațiune focalizatoare [*point-of-view narrative*]. O narațiune cu PUNCT DE VEDERE INTERN. ¶Pascal 1977.

narațiune heterodiegetică [*heterodiegetic narrative*]. O narațiune al cărei NARATOR nu-i un personaj în situațiile și evenimentele povestite; o narațiune cu un NARATOR HETERODIEGETIC. *Iliada, Tom Jones, Povestea a două orașe, Declinul și decăderea Imperiului otoman* sînt narațiuni heterodiegetice (și în opoziție cu NARAȚIUNILE HOMODIEGETICE). ¶Genette 1980, 1983. Vezi și DIEGETIC, EXTRADIEGETIC, INTRADIEGETIC, PERSOANĂ, NARAȚIUNE LA PERSOANA A TREIA.

narațiune hipodiegetică [*hypodiegetic narrative*]. Vezi NARAȚIUNE METADIEGETICĂ. ¶Bal 1977, Rimmon-Kenan 1983.

narațiune homodiegetică [*homodiegetic narrative*]. O narațiune al cărei NARATOR e un personaj în situațiile și evenimentele povestite; o narațiune cu un NARATOR HOMODIEGETIC. *Gil Blas* și *Marele Gatsby* sînt narațiuni homodiegetice, în opoziție cu NARAȚIUNILE HETERODIEGETICE. ¶Genette 1980, 1983. Vezi și DIEGETIC, EXTRADIEGETIC, NARAȚIUNE LA PERSOANA ÎNTÎI, INTRADIEGETIC, PERSOANĂ.

narațiune inserată [*embedded narrative*]. O narațiune într-o narațiune; o NARAȚIUNE METADIEGETICĂ. ¶Genette 1980. Vezi și INSERȚIE, NARAȚIUNE-CADRU.

narațiune iterativă [*iterative narrative*]. O narațiune sau o parte a ei, cu o FRECVENȚĂ prin care ceea ce se întîmplă de *n* ori se povestește o dată: „În fiecare duminică mergeam la plajă". O narațiune iterativă (sau o serie iterativă) poate avea o DETERMINARE TEMPORALĂ (arcul de timp în care se spune că un eveniment sau set de evenimente reapare), o SPECIFICAȚIE (ritmul recurenței evenimentului sau seturilor

de evenimente) şi o EXTENSIUNE (durata evenimentului recurent sau a seturilor de evenimente recurente). În „Pe o perioadă de opt săptămîni alergam o dată pe săptămînă vreme de o oră.", seria are o determinare temporală de opt săptămîni, o specificaţie de o zi din şapte şi o extensiune de o oră. ¶Genette 1980.

naraţiune la persoana a doua [*second-person narrative/ Du-Form*]. O naraţiune al cărei NARATAR este PROTAGONIST în povestea pe care o spune. *Renunţarea* de Butor este o naraţiune la persoana a doua. ¶ Füger 1972; Genette 1983; Morrissette 1965; Prince 1982. Vezi şi PERSOANĂ, NARAŢIUNE LA PERSOANA ÎNTÎI, NARAŢIUNE LA PERSOANA A TREIA.

naraţiune la persoana a treia [*third-person narrative/Er-Form*]. O naraţiune al cărei narator nu-i şi personaj în situaţiile şi evenimentele povestite; o NARAŢIUNE HETERODIEGETICĂ; o naraţiune care „este despre" persoana a treia („el", „ea", „ei", „ele"). „El era fericit; apoi şi-a pierdut slujba şi fu nefericit" este o naraţiune la persoana a treia, cum sînt *Fii şi îndrăgostiţi* ori *Procesul*. ¶ Doležel 1973; Füger 1972; Genette 1983; Prince 1982. Vezi şi PERSOANĂ.

naraţiune la persoana întîi [*first-person narrative/Ich-Form*]. O naraţiune al cărei NARATOR este personaj în situaţiile şi evenimentele povestite (şi, în această ultimă poziţie, este desemnat de un „eu"). *Cuvintele* lui Sartre este o naraţiune la persoana întîi, cum sînt şi *Confesiunile* lui Augustin, sau relatarea propriilor aventuri de către Robinson Crusoe. ¶ Doležel 1973; Füger 1972; Głowiński 1977; Leibfried 1972; Prince 1982; Romberg 1982; Rousset 1973; Tamir 1976. Vezi şi NARAŢIUNE HOMODIEGETICĂ,

PERSOANĂ, NARAȚIUNE LA PERSOANA A DOUA, NARAȚIUNE LA PERSOANA A TREIA.

narațiune metadiegetică [*metadiegetic narrative*]. O narațiune inserată într-o altă narațiune și, mai exact, în NARAȚIUNEA PRIMARĂ; o NARAȚIUNE HIPODIEGETICĂ. Situațiile și evenimentele povestite de Des Grieux în *Manon Lescaut* sînt METADIEGETICE în raport cu acelea povestite de domnul de Renoncourt (care sînt DIEGETICE sau INTRADIEGETICE). ¶Cînd o narațiune metadiegetică funcționează ca una diegetică (cînd statutul său metadiegetic este, ca să spunem așa, uitat) se spune că ea este o NARAȚIUNE PSEUDODIEGETICĂ. ¶Genette 1980, 1983. Vezi și NIVEL DIEGETIC, INSERARE.

narațiune minimală [*minimal narrative*]. **1.** O NARAȚIUNE care reprezintă un singur EVENIMENT: „Ea a deschis ușa". **2.** O narațiune care conține o singură JUNCTURĂ TEMPORALĂ (Labov): „Ea a mîncat, apoi a dormit". ¶Genette 1983; Labov 1972. Vezi și POVESTIRE COMPLEXĂ, POVESTIRE MINIMALĂ.

narațiune monologică [*monologic narrative*]. O narațiune caracterizată de o voce sau conștiință unificatoare, superioară altor voci sau conștiințe din narațiune (*Eugénie Grandet*, *Povestea a două orașe*). Într-o narațiune monologică, în opoziție cu NARAȚIUNEA DIALOGICĂ, părerile, judecățile și cunoștințele naratorului constituie autoritatea ultimă în raport cu universul reprezentat. ¶Bakhtin 1981 [1982], 1984 [1970]; Pascal 1977.

narațiune naturală [*natural narrative*]. O narațiune care are loc spontan în conversația de zi cu zi, „normală". Se presupune că termenul deosebește narațiunile produse fără

deliberare („firesc") de naraţiunile care au un caracter „construit" şi apar în contexte specifice de povestire. ¶Van Dijk 1974-75; Pratt 1977.

naraţiune nenarată [*nonnarrated narrative*]. O naraţiune cu un NARATOR ABSENT; o naraţiune care prezintă situaţii şi evenimente cu o cantitate minimă de mediere naratorială (*Dealuri ca elefanţi albi*). ¶Chatman 1978. Vezi şi MIMESIS, REPREZENTARE.

naraţiune non-focalizată [*nonfocalized narrative*]. O naraţiune care are FOCALIZARE ZERO (*Bîlciul deşertăciunilor, Adam Bede*). ¶Bal 1977, 1981a; Genette 1980, 1983; Rimmon-Kenan 1983; Vitoux 1982.

naraţiune obiectivă [*objective narrative*]. **1.** O naraţiune caracterizată de atitudinea de detaşare a naratorului faţă de situaţiile şi evenimentele povestite. **2.** O NARAŢIUNE COMPORTAMENTISTĂ. ¶Brooks, Warren 1959; Hough 1970; Magny 1972; Romberg 1962; van Rossum-Guyon 1970. Vezi şi MOD DRAMATIC, NARAŢIUNE SUBIECTIVĂ.

naraţiune polifonică [*polyphonic narrative*]. Vezi NARAŢIUNE DIALOGICĂ. ¶Bakhtin 1981 [1982], 1984 [1970].

naraţiune previzibilă [*predictive narrative*]. O naraţiune în care NARAŢIA precede NARATUL în timp; o naraţiune caracterizată de NARAŢIE ANTERIOARĂ: „Ai să-l omori pe tatăl tău şi ai să te însori cu mama ta". ¶Genette 1980; Todorov 1969 [1972b].

naraţiune primară [*primary narrative*]. O naraţiune a cărei INSTANŢĂ POVESTITOARE introduce una sau mai multe

instanțe naratoare, cîtă vreme ea nu este introdusă de una din acestea: în *Manon Lescaut* de exemplu, narațiunea domnului de Renoncourt este primară, în timp ce narațiunea lui Des Grieux este „secundară". Desigur, o narațiune primară nu-i cu necesitate mai importantă sau mai interesantă decît cele pe care le introduce; opusul, pe drept cuvînt, este adevărat (*Manon Lescaut, Povestirile din Canterbury*). ¶Genette 1980, 1983; Rimmon 1976. Vezi și NIVEL DIEGETIC, INSERȚIE, EXTRADIEGETIC, VOCE.

narațiune pseudodiegetică [*pseudodiegetic narrative*]. O NARAȚIUNE DE GRADUL AL DOILEA adusă la nivelul NARAȚIUNII PRIMARE și asumată de naratorul ei; o NARAȚIUNE METADIEGETICĂ ce funcționează ca și cum ar fi una DIEGETICĂ; dacă, în *Manon Lescaut*, domnul de Renoncourt, după ce Des Grieux i-a spus povestea dragostei sale pentru Manon, ar începe să nareze povestirea ca și cum n-ar fi povestit-o un alt narator, am avea o NARAȚIUNE-METADIEGETICĂ RESTRÎNSĂ sau pseudodiegetică. ¶Genette 1980. Vezi și NIVEL DIEGETIC.

narațiune repetitivă [*repeating narrative*]. O narațiune sau o parte a acesteia, care apare cu o FRECVENȚĂ de așa natură, încît ce se întîmplă o dată e povestit de *n* ori (cu sau fără variații stilistice): „La două fix, Maria a văzut-o pe Nadia! La două fix, Maria a văzut-o pe Nadia! Nu i-a displăcut". ¶Genette 1980.

narațiune singulară [*singulative narrative / singular narrative*]. O narațiune sau o parte a ei cu o FRECVENȚĂ de așa natură, încît ce s-a întîmplat o dată e povestit o dată (sau ce s-a întîmplat de *n* ori este povestit de *n* ori): „La șase și zece, Maria s-a sculat și a plecat". ¶Genette 1980.

narațiune subiectivă [*subjective narrative*]. **1.** O narațiune caracterizată de un NARATOR EXPUS, ale cărui sentimente, credințe și judecăți colorează tratamentul situațiilor și evenimentelor prezentate. **2.** O narațiune în care sînt introduse gîndurile sau sentimentele unui personaj sau altul (în opoziție cu NARAȚIUNEA COMPORTAMENTISTĂ). ¶Brooks, Warren 1959. Vezi și NARAȚIUNE OBIECTIVĂ.

narațiune-cadru [*frame narrative*]. O narațiune în care se inserează o altă narațiune; o narațiune care funcționează ca un cadru pentru o altă narațiune, oferindu-i un mediu înconjurător. În *Manon Lescaut*, narațiunea domnului de Renoncourt este o narațiune-cadru. ¶Vezi și NARAȚIUNE INSERATĂ, INSERARE, NARAȚIUNE METADIEGETICĂ.

narațiune-metadiegetică constrînsă [*reduced metadiegetic narrative*]. Vezi NARAȚIUNE PSEUDODIEGETICĂ. ¶Genette 1980.

narem [*narreme*]. În terminologia lui Dorfman, o FUNCȚIE CARDINALĂ, un MIEZ, un NUCLEU. ¶Dorfman 1969; Wittmann 1975.

naturalizare [*naturalization*]. Rețeaua de procedee pe care destinatarul unei narațiuni o leagă de un model deja cunoscut al realității și, astfel, îi diminuează stranietatea. ¶Dacă MOTIVAȚIA e centrată pe autor, naturalizarea e centrată pe cititor sau destinatar. ¶Chatman 1978; Culler 1975; Rimmon-Kenan 1983. Vezi și VERIDICITATE.

nivel diegetic [*diegetic level*]. Nivelul la care se situează un existent, eveniment sau act de povestire în raport cu o DIEGEZĂ (*diégèse*) dată. În *Manon Lescaut*, de exemplu,

domnul de Renoncourt îşi povesteşte memoriile la un nivel EXTRADIEGETIC; situaţiile şi evenimentele relatate în aceste memorii (inclusiv povestea lui Des Grieux despre aventurile lui şi ale lui Manon) au loc la nivelul DIEGETIC sau INTRADIEGETIC; iar aceste aventuri au loc într-o naraţiune METADIEGETICĂ sau HIPODIEGETICĂ. ¶Genette 1980, 1983.

nivel narativ [*narrative level*]. Vezi NIVEL DIEGETIC.

non-focalizare [*nonfocalization*]. ¶Vezi FOCALIZARE ZERO.

notificare prealabilă [*advance notice*]. O unitate narativă referindu-se în prealabil la situaţii şi evenimente care vor avea loc şi vor fi povestite ulterior; o PROLEPSĂ ce se repetă; o ANTICIPARE: „Că într-o bună zi aveam să trăiesc o durere la fel de profundă ca şi a mamei, o să vedem în cursul acestei naraţiuni"; „Vom mai vedea că, dimpotrivă, Ducesa de Guermantes s-a aliat cu Odette şi Gilberte după moartea lui Swann". ¶Genette 1980. Vezi şi PREAVIZARE, ANACRONIE.

nucleu [*nucleus*]. Un MOTIV CONEX; o FUNCŢIE CARDINALĂ; un NOD (*noyau*). În opoziţie cu CATALIZATORII, nucleele sînt esenţiale acţiunii narative din punct de vedere logic şi nu pot fi eliminate fără a distruge coerenţa cauzal-cronologică. ¶Barthes 1975; Chatman 1978.

O

obiect [*object*]. Un ACTANT sau ROL fundamental la nivelul structurii profunde, în modelul greimasian. Obiectul (analog PERSONAJULUI CĂUTAT de la Propp şi SOARELUI de la Souriau) e căutat de SUBIECT. ¶Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983. Vezi şi MODEL ACTANŢIAL.

obiectivul reflectorului [*camera eye*]. O tehnică ce presupune că situaţiile şi evenimentele transmise „se întîmplă pur şi simplu" în faţa unui aparat neutru şi că ele sînt transmise ca atare, în acest fel (trilogia *S.U.A.*); REFLECTOR. ¶Chatman 1978; N. Friedman 1955b; Magny 1972.

omniscienţă editorială [*editorial omniscience*]. Unul din cele opt PUNCTE DE VEDERE în clasificarea lui Friedman: omniscienţa editorială caracterizează naratorul heterodiegetic, omniscient, ca şi pe NARATORUL INTRUZIV (*Război şi pace*). ¶N. Friedman 1955b. Vezi şi NARATOR HETERODIEGETIC, OMNISCIENŢĂ NEUTRĂ, PUNCT DE VEDERE OMNISCIENT.

omniscienţă neutră [*neutral omniscience*]. Unul din cele opt PUNCTE DE VEDERE în clasificarea lui Friedman: omniscienţa neutră caracterizează NARATORUL IMPERSONAL, heterodiegetic şi omniscient, dar nonintruziv (*Împăratul muştelor*). ¶N. Friedman 1955b. Vezi şi OMNISCIENŢĂ EDITORIALĂ.

omniscienţă selectivă [*selective omniscience*]. Unul din cele opt PUNCTE DE VEDERE în clasificarea lui Friedman:

omniscienţa selectivă caracterizează NARATORUL HETERODIEGETIC care adoptă o FOCALIZARE-INTERNĂ FIXĂ (*Portret al artistului în tinereţe*). ¶N. Friedman 1955b. Vezi şi OMNISCIENŢĂ-SELECTIVĂ MULTIPLĂ.

omniscienţă-selectivă multiplă [***multiple selective omniscience***]. Unul din cele opt PUNCTE DE VEDERE în clasificarea lui Friedman: omniscienţa selectivă multiplă caracterizează NARATORUL HETERODIEGETIC care adoptă FOCALIZAREA-INTERNĂ VARIABILĂ (*Spre far*). ¶N. Friedman 1955b. Vezi şi OMNISCIENŢĂ SELECTIVĂ.

opozant [***opponent***]. **1.** Un ACTANT sau ROL fundamental la nivelul structurii profunde, în prima versiune a modelului greimasian al naraţiunii. Opozantul (analog RĂUFĂCĂTORULUI şi FALSULUI EROU de la Propp şi lui MARTE de la Souriau) se opune SUBIECTULUI. **2.** În modelul greimasian mai recent, un AUXILIANT negativ care este reprezentat, la nivel superficial, de un ACTOR diferit de cel ce reprezintă SUBIECTUL. Opozantul, care intră în conflict cu Subiectul incidental şi/sau reprezintă un obstacol momentan pentru el, nu trebuie confundat cu ANTISUBIECTUL, care este un căutător, ca şi Subiectul, şi are scopuri care vin în contradicţie cu acelea ale Subiectului. ¶Greimas 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983. Vezi şi MODEL ACTANŢIAL, ANTIDONATOR.

orchestrare [***interweaving***]. Vezi ALTERNANŢĂ. ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996].

ordine [***order***]. Setul de relaţii între ordinea în care (se spune că) au loc evenimentele şi ordinea în care ele sînt povestite. ¶Evenimentele pot fi povestite în ordinea apa-

riţiei: în „Ion a mîncat, apoi a ieşit", se respectă ORDINEA CRONOLOGICĂ. Pe de altă parte, pot apărea discordanţe între cele două ordini, ca în „Ion a ieşit după ce a mîncat"; apar atunci ANACRONII (RETROSPECŢII sau ANTICIPĂRI, ANALEPSE sau PROLEPSE, ÎNTOARCERI ÎN TRECUT sau PROIECŢII ÎN VIITOR). În unele cazuri, un eveniment poate fi deposedat de orice legătură temporală cu alte evenimente (poate fi nedatat): rezultatul este o ACRONIE. În alte cazuri, desfăşurarea evenimentelor poate să respecte un principiu necronologic, şi nu unul cronologic: rezultatul este o SILEPSĂ. ¶Chatman 1978; Genette 1980; Prince 1982. Vezi şi FABULĂ, INTRIGĂ, SUBIECT, POVESTIRE.

ordine cronologică [***chronological order***]. Aranjamentul de situaţii şi evenimente în ordinea apariţiei. „Harry s-a spălat, apoi s-a culcat" respectă ordinea cronologică, în timp ce „Harry s-a culcat după ce a lucrat" nu o respectă. ¶Ordinea cronologică este sensibil favorizată de istoriografia pozitivistă. ¶Prince 1973. Vezi şi FABULĂ, ORDINE, POVESTIRE.

orientare [***orientation***]. În terminologia lui Labov, partea din NARAŢIUNE care identifică situaţia spaţio-temporală (iniţială) în care au avut loc evenimentele povestite. Dacă se consideră că o naraţiune constituie o serie de răspunsuri la anumite întrebări, orientarea este acel constituent al său care răspunde la întrebările „Cine?", „Cînd?", „Ce?" şi „Unde?". ¶Labov 1972; Pratt 1977.

orizont [***reach***]. Distanţa temporală între TIMPUL ISTORIEI acoperit de o ANACRONIE şi momentul „prezent" (sau momentul cînd relatarea cronologică a unei secvenţe de elemente este întreruptă pentru a face loc anacroniei). ¶Genette 1980.

P

pacient [*patient*]. Împreună cu AGENTUL, unul din cele două ROLURI fundamentale în tipologia lui Bremond. Dacă pacienţii sînt afectaţi de anumite procese (şi, mai precis, dacă ei se pot constitui în victime şi beneficiari), agenţii iniţiază aceste procese şi influenţează pacienţii, le modifică situaţia (îmbunătăţind-o, sau înrăutăţind-o) sau o menţin (în bine sau în rău). ¶ Bremond 1973 [1981]; Scholes 1974.

panoramă [*panorama*]. Redarea de situaţii şi evenimente de la distanţă, în termeni non-scenici (în opoziţie cu DRAMA); REZUMAT. ¶Lubbock 1965; Souvage 1965. Vezi şi STRATEGIE PICTURALĂ, TABLOU, SCALĂ, SCENĂ.

paradigmă [*paradigm*]. O clasă de elemente, ele toate putînd ocupa aceeaşi poziţie într-un context dat. Două unităţi *u* şi *u'* (de ex., *bărbat* şi *băiat*) aparţin aceleiaşi paradigme dacă există două lanţuri sintagmatice *tuv* şi *tu'v* (de ex. *Bărbatul a mîncat* şi *Băiatul a mîncat*). ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Greimas, Courtés 1982; Saussure 1966 [1998]. Vezi şi SINTAGMĂ.

paralepsă [*paralepsis*]. O MODIFICARE care constă în oferta de mai multe informaţii (nu mai puţine, ca în PARALIPSĂ) decît ar trebui date în raport cu codul de FOCALIZARE ce guvernează o naraţiune. Dacă s-ar adopta FOCALIZAREA EXTERIOARĂ, de exemplu, şi dacă gîndurile unui personaj s-ar reproduce dintr-o dată, se spune că s-ar obţine o paralepsă. ¶Genette 1980.

paralipsă [*paralipsis*]. O MODIFICARE care constă în oferta de mai puţine informaţii (nu mai multe, ca în PARALEPSĂ) decît ar trebui date în raport cu codul de FOCALIZARE ce guvernează o naraţiune; o ELIPSĂ laterală prin care se trec cu vederea unul sau mai mulţi componenţi din situaţia povestită, şi nu doar un eveniment întîmplat. În *Crima lui Roger Ackroyd*, de exemplu, FOCALIZATORUL este şi criminal, dar amănuntul – pe care el îl ştie foarte bine – se omite din gîndurile sale pînă în ultima clipă aşa că el rămîne un mister pentru cititori. ¶Genette 1980.

parcurs generativ [*generative trajectory*]. Economia generală a părţilor componente dintr-o teorie semiotică, în terminologia greimasiană. Într-un parcurs generativ (*parcours génératif*), părţile componente sînt articulate pe o direcţie care merge de la simplu la complex, de la abstract la concret. De exemplu, modelul greimasian al naraţiunii – în care două componente de bază (sintactic şi semantic) sînt generate (li se desemnează o descriere) pe două nivele narative (profund şi de suprafaţă) şi un nivel discursiv – pot fi reprezentate de diagrama următoare (care se citeşte de sus în jos). ¶Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983.

<table>
<tr><td colspan="4">PARCURS GENERATIV</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">Component sintactic</td><td>Component semantic</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Structuri semio-narative</td><td>Nivel profund</td><td>Sintaxă fundamentală</td><td>Semantică fundamentală</td></tr>
<tr><td>Nivel de suprafaţă</td><td>Sintaxă narativă de suprafaţă</td><td>Semantică narativă</td></tr>
<tr><td>Structuri discursive</td><td colspan="2">Sintaxă discursivă
Discursivizare
|
Temporalizare
Actorializare Spaţializare</td><td>Semantică discursivă
Tematizare
Figurativizare</td></tr>
</table>

parcurs narativ [*narrative trajectory*]. Un set de PROGRAME NARATIVE conectate din punct de vedere logic. Un parcurs narativ presupune acelaşi ACTANT, iar fiecare din programele sale narative constituente corespunde unui ROL ACTANŢIAL. În traiectoria sa narativă canonică, de exemplu, SUBIECTUL e stabilit ca atare de REMITENT, calificat (înzestrat cu competenţă) în parametrii dorinţei, capacităţii, cunoaşterii şi obligaţiei, realizat ca un Subiect performant, recunoscut ca atare şi răsplătit. ¶Greimas, Courtés 1982.

participant [*participant*]. Un ACTOR; un EXISTENT angajat în situaţiile şi evenimentele povestite şi exercitînd un oarecare efect asupra lor (în opoziţie cu RECUZITA). ¶Grimes 1975.

pauză [*pause*]. Un TEMPO narativ canonic; împreună cu ELIPSA, SCENA, REZUMATUL şi SEGMENTAREA, una din VITEZELE narative fundamentale. Cînd o parte oarecare a textului narativ sau un oarecare TIMP AL DISCURSULUI nu corespunde unei treceri a TIMPULUI ISTORIEI, se obţine pauza (şi se poate spune că naraţiunea a ajuns la sfîrşit). ¶O pauză poate fi prilejuită de o descriere sau de comentariile prelungite ale unui narator. ¶Chatman 1978; Genette 1980; Prince 1982. Vezi şi COMENTARIU, PAUZĂ DESCRIPTIVĂ, DURATĂ.

pauză descriptivă [*descriptive pause*]. O PAUZĂ prilejuită de o DESCRIERE. ¶Nu toate pauzele sînt pauze descriptive: unele sînt rezultatul COMENTARIULUI. Mai mult, nu orice descriere determină o pauză în naraţiune: „Sala... era oarecum golaşă cînd o vedeai în lungime şi se deschidea în arcade mari într-un fel de hol împrejmuitor în care erau puse mese peste tot" constituie o pauză descriptivă pentru că nu corespunde vreunei treceri temporale în universul

reprezentat (de *Muntele vrăjit*). Pe de altă parte, „După peşte a urmat o foarte gustoasă mîncare de carne, cu maioneză, apoi o salată de legume, apoi pui fript, o plăcintă... şi, în cele din urmă, brînză şi fructe" nu constituie o pauză descriptivă (în aceeaşi naraţiune). ¶Genette 1980.

pămînt [*earth*]. Unul din cele şase ROLURI fundamentale sau FUNCŢII, izolate de Souriau (cînd vorbea despre posibilităţile dramei). Pămîntul (analog DESTINATARULUI greimasian) beneficiază de rezultatele LEULUI. ¶Scholes 1974; Souriau 1950. Vezi şi ACTANT.

percepţie reprezentată [*represented perception*]. Un TIP DE DISCURS prin care naratorul, în loc să prezinte universul extern, prezintă percepţiile unui personaj asupra acestui univers, aşa cum apar ele în conştiinţa sa, şi fără să sugereze că personajul le-a verbalizat. În vreme ce „– Uite-o pe Maria, a spus Ion" ar constitui mai curînd o vorbire fără percepţie decît o transcriere a percepţiei şi în vreme ce „Ion a văzut-o pe Maria îndreptîndu-se spre el" ar constitui un raport fără percepţie, „Ion nu făcea decît să stea acolo. Maria se îndrepta spre el" oferă un exemplu de percepţie reprezentată (percepţie substitutorie, *style indirect libre de perception, erlebte Wahrnehmung, erlebte Eindrück*). ¶Banfield 1982; Brinton 1980; W. Bühler 1937; Fehr 1938; Lips 1926. Vezi şi DISCURS-INDIRECT LIBER.

performanţă [*performance*]. În terminologia greimasiană, PROGRAMUL NARATIV al unui SUBIECT care a dobîndit COMPETENŢĂ. Performanţa constă din transformarea unei anumite stări de lucruri şi, mai precis, culminează în CONJUNCŢIA Subiectului şi OBIECTULUI. ¶Adam 1984, 1985 [1999]; Greimas 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1976,

1982. Vezi și ÎNCERCARE HOTĂRÎTOARE, SCHEMĂ NARATIVĂ.

performativ [*performative*]. Un enunț întrebuințat pentru a face mai degrabă decît a spune ceva, pentru a executa un act cu ajutorul limbii mai curînd decît de a afirma că e vorba, sau nu e vorba de ceva: „Promit să vin la ora cinci" și „Pun pariu pe un dolar că mîine va ploua" sînt performative și, rostindu-le, vorbitorul face de fapt o promisiune, sau încheie un pariu. Mai exact, ele sînt performative explicite (executînd însuși actul ilocutoriu la care se referă), în opoziție cu performative implicite sau primare ca „Am să fiu acolo la ora cinci" și „Pariu pe un dolar", care nu conțin un verb sau o expresie numind actul, dar pot fi folosite pentru a face o promisiune sau a încheia un pariu. ¶Teoria ACTELOR DE VORBIRE se bazează pe distincția lui Austin între performative și CONSTATATIVE (enunțuri ca „Napoleon a cîștigat bătălia de la Austerlitz" care raportează evenimente sau stări de lucruri în anumite universuri și, în consecință, sînt „fie adevărate, fie false" în acele universuri). Totuși, așa cum argumentează în continuare Austin, constatativele înseși sînt performative, întrucît a spune (a aserta, a afirma, a raporta) că e vorba, sau nu e vorba de ceva constituie un fel de a face. Într-adevăr, orice enunț sau set de rostiri pot fi considerate performative. ¶Dacă se poate spune că narațiunea „constată" pentru a afirma că este vorba de anume situații și evenimente în anume universuri, se poate spune și că ea execută (cel puțin) actul de a afirma. ¶Austin 1962 [2003]; Lyons 1977 [1995]; Pratt 1977. Vezi și ACT ILOCUTORIU.

peripeteia [*peripeteia*]. Vezi PERIPEȚIE.

peripeţie [*peripety*]. Inversiunea (RĂSTURNAREA DE SITUAŢIE) de la o stare de lucruri la opusul ei. De exemplu, o acţiune pare menită succesului, dar dintr-o dată se îndreaptă către eşec, sau invers. ¶După Aristotel, peripeţia (PERIPETEIA) este, împreună cu RECUNOAŞTEREA, mijlocul cel mai puternic de asigurare a efectului tragic. ¶Aristotle 1968 [1965].

persoană [*person*]. Setul de relaţii între NARATOR (şi NARATAR) şi povestirea narată. ¶Se face îndeobşte o distincţie între NARAŢIUNILE LA PERSOANA ÎNTÎI (al căror narator este şi personaj în situaţiile şi evenimentele povestite) şi NARAŢIUNILE LA PERSOANA A TREIA (al căror narator nu este şi personaj în situaţiile şi evenimentele povestite). O altă categorie este aceea a NARAŢIUNII LA PERSOANA A DOUA (al cărei naratar este personajul principal în situaţiile şi evenimentele povestite). ¶Bal 1985; Cohn 1978; Genette 1980, 1983; Prince 1982; Rimmon-Kenan 1983; Stanzel 1984; Tamir 1976. Vezi şi VOCE.

persona [*persona*]. Din critica ficţiunii narative, un termen folosit cu referinţă la AUTORUL IMPLICAT, şi adesea la NARATOR. ¶Termenul e un cuvînt latin ce desemna masca actorului în teatrul antic. ¶Booth 1983 [1976]; Holman 1972; Souvage 1965.

personaj [*character*]. **1.** Un EXISTENT înzestrat cu trăsături antropomorfice şi angajat în acţiuni antropomorfice; un ACTOR cu atribute antropomorfice. ¶Personajele pot fi mai mult sau mai puţin principale, sau secundare (în funcţie de proeminenţa textuală), dinamice (cînd se schimbă), sau statice (cînd nu se schimbă), coerente (cînd atributele şi acţiunile lor nu duc la contradicţii), sau incoerente, şi

„PLATE" (simple, bidimensionale, înzestrate cu foarte puține trăsături, extrem de predictibile în comportament), sau „ROTUNDE" (complexe, multidimensionale, capabile de comportamente surprinzătoare). Ele pot fi clasificate și în funcție de acțiuni, sau cuvinte, sentimente, înfățișare etc.; în funcție de faptul dacă se conformează unor ROLURI șablonizate (*eiron* sau țap ispășitor, *alazon* sau lăudăros, ingenua, femeia fatală, încornoratul) sau TIPURI; și în funcție de faptul dacă acestea corespund la anumite SFERE DE ACȚIUNI (aceea a EROULUI, sau aceea a RĂUFĂCĂTORULUI, de ex.), sau de modul cum concretizează anumiți ACTANȚI (REMITENTUL, DESTINATARUL, SUBIECTUL, OBIECTUL). ¶Deși termenul de *personaj* este foarte frecvent folosit cu referire la existentele din universul de situații și evenimente povestite, el trimite și la NARATOR sau NARAT. **2.** Un actor; un existent angajat într-o acțiune. **3.** În cuvintele lui Aristotel și împreună cu JUDECATA (DIANOIA), una din cele două calități pe care le are un AGENT (sau PRATTON). Personajul (ETHOS) este elementul în raport cu care putem spune că agenții aparțin unui anumit tip. Este un element secundar, constînd din trăsături-tip adăugate agentului cu scopul de a-l caracteriza. Dacă judecata e dezvăluită de aserțiunile agentului ca și de modul său de gîndire și argumentare, personajul e dezvăluit de opțiunile, deciziile și acțiunile agentului, precum și de felul în care ele sînt executate. ¶Alexandrescu 1974; Aristotle 1968 [1965]; Barthes 1974 [1987]; Bourneuf, Ouellet 1975; Bremond 1973 [1981]; Chatman 1978; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Forster 1927 [1963]; N. Friedman 1975; Frye 1957 [1972]; Garvey 1978; Hamon 1972, 1983; Harvey 1965; Hochman 1985; Lotman 1977 [1970]; Scholes, Kellogg 1966; Todorov 1969 [1972b]; Zeraffa 1969. Vezi și ANTAGONIST, CARACTERIZARE, PROTAGONIST, PERSONAJ-ȘABLON.

personaj central [*focal character*]. Personajul din al cărui PUNCT DE VEDERE se prezintă situaţiile şi evenimentele narate; personajul ca FOCALIZATOR. În *Ambasadorii,* Strether este personajul central.

personaj dinamic. Vezi PERSONAJ „ROTUND".

personaj „plat" [*flat character*]. Un PERSONAJ înzestrat cu o ÎNSUŞIRE sau cu foarte puţine însuşiri şi care este extrem de predictibil în comportament. Doamna Micawber din *David Copperfield* este un personaj plat. ¶Forster 1927 [1963]. Vezi şi PERSONAJ „ROTUND".

personaj „rotund" [*round character*]. Un PERSONAJ complex, multidimensional, imprevizibil, capabil de comportamente surprinzătoare şi, în acelaşi timp, convingătoare. ¶Forster 1927 [1963]. Vezi şi PERSONAJ „PLAT".

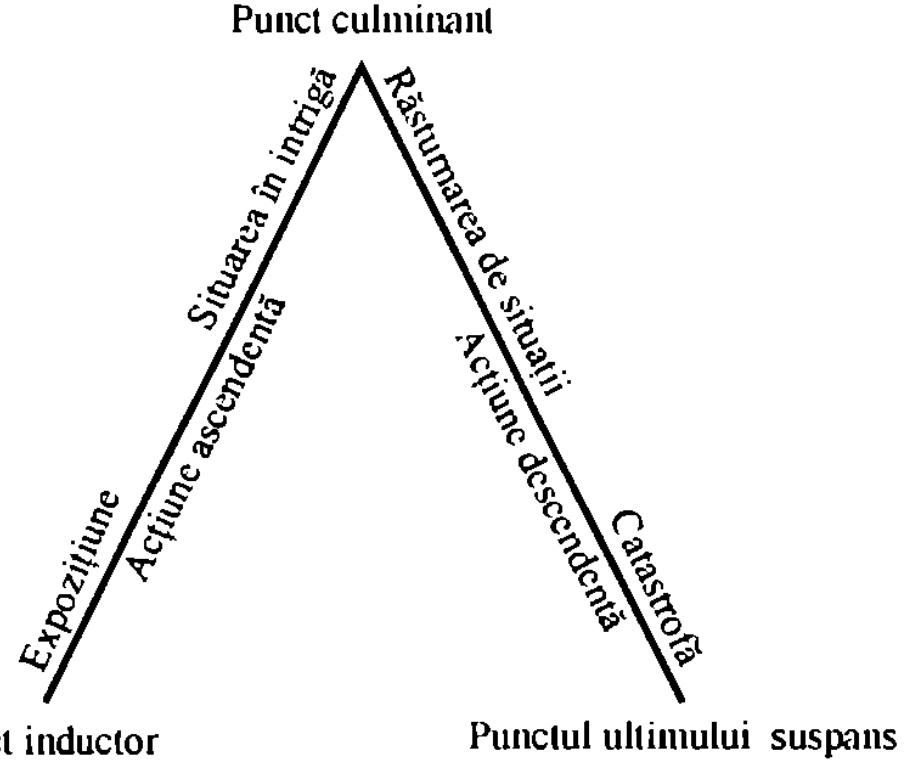
personaj static. Vezi PERSONAJ „PLAT".

personaj-şablon [*stock character*]. Un PERSONAJ convenţional, asociat în mod tradiţional cu un gen sau o formă (narativă) dată; un TIP. Mama vitregă crudă şi Făt-Frumos sînt personaje-şablon în basme. ¶Holman 1972.

personajul căutat [*sought-for person*]. Unul din cele şapte ROLURI fundamentale pe care şi le poate asuma un personaj (într-un basm), după Propp. Personajul căutat (analog SOARELUI de la Souriau şi OBIECTULUI de la Greimas) este reprezentat, îndeobşte, de fata împăratului. ¶Propp 1968 [1970]. Vezi şi ACTANT, DRAMATIS PERSONA, SFERĂ DE ACŢIUNI.

perspectivă [*perspective*]. FOCALIZARE; PUNCT DE VEDERE. Împreună cu DISTANȚA, perspectiva este unul din cei doi factori principali care regularizează informația narativă. ¶Genette 1980, 1983; Rimmon 1976.

piramida lui Freytag [*Freytag's pyramid*]. Reprezentarea diagramatică concepută de Gustav Freytag pentru structura unei tragedii.



Piramida lui Freytag s-a folosit adesea pentru a caracteriza INTRIGA dintr-o narațiune (sau diverse aspecte ale sale). ¶Freytag 1894.

plan [*plan*]. Un cadru semantic global care reprezintă diverse aspecte ale realității (pertinente pentru un planificator), sau care avansează spre un SCOP. Narațiunea constă adesea din seturi de planuri care interacționează. ¶Se con-

sideră adesea că planurile sînt echivalente CADRELOR, SCHEMELOR şi SCRIPTELOR, dar s-au propus anumite distincţii sugestive: un cadru ordonat serial şi conexat temporal este o schemă; o schemă direcţionată către un scop e un plan; şi un plan stereotip este un script. ¶Bartlett 1932; Beaugrande 1980; Bruce, Newman 1976.

plan secund [***background***]. Spaţiu narativ, MEDIU ÎNCONJURĂTOR sau serie de EXISTENTE şi EVENIMENTE din care apar şi intră în prim-plan alte existente şi evenimente. ¶Chatman 1978; Liddell 1947; Weinrich 1964. Vezi şi FIGURĂ, PRIM-PLAN, DECOR.

povestire [***story***]. **1.** Nararea unor evenimente cu accent pe cronologie, INTRIGA fiind o narare de evenimente cu accent pe cauzalitate (Forster): „Regele a murit, şi apoi a murit regina" e o povestire, în vreme ce „Regele a murit, şi apoi regina a murit de durere" este o intrigă. **2.** O secvenţă cauzală de evenimente pertinente pentru un personaj sau personajele care încearcă să rezolve o problemă pentru a atinge un scop. În consecinţă, deşi fiecare povestire este o naraţiune (relatarea unuia sau mai multor evenimente), nu fiecare naraţiune este cu necesitate o povestire (iată, de ex., o naraţiune care pur şi simplu descrie o secvenţă temporală de evenimente care nu sînt legate la modul cauzal). ¶Beaugrande 1980; Benveniste 1971 [2000a]; Chatman 1978; Doležel 1976; Forster 1927 [1963]; Genette 1980; Prince 1973, 1982; Shklovsky 1965b [1975]; Stein 1982; Tomashevsky 1965 [1973]. Vezi şi POVESTIRE COMPLEXĂ, POVESTIRE MINIMALĂ.

povestire atomică [***atomic story***]. Un şir de MOTIVE guvernate de omogenitate modală: toate formulele modale dintr-o

povestire atomică sînt construite cu operatori aparţinînd numai unei modalităţi. Povestirile atomice pot fi aletice (guvernate de operatorii posibilităţii, imposibilităţii şi necesităţii), deontice (guvernate de operatorii permisiunii, prohibiţiei şi obligaţiei), axiologice (guvernate de operatorii bunătăţii, răutăţii şi indiferenţei) şi epistemice (guvernate de operatorii cunoaşterii, ignoranţei şi încrederii). Dat fiind un şir de motive divizabile, bunăoară, prin Lipsă (a unei valori)–Lichidarea Lipsei, şirul ar constitui o povestire atomică axiologică. ¶Doležel 1976. Vezi şi POVESTIRE COMPUSĂ, MODALITATE, POVESTIRE MOLECULARĂ.

povestire complexă [*complex story*]. O povestire care combină două sau mai multe NARAŢIUNI sau POVESTIRI (MINIMALE) prin CUPLAJ, INSERŢIE, sau ALTERNANŢĂ. „Ion era bogat, şi Maria era săracă; apoi Maria a cîştigat la loterie şi s-a îmbogăţit; apoi Ion şi-a cheltuit banii şi a sărăcit" reprezintă o povestire complexă care s-ar putea spune că rezultă din inserţia enunţurilor „Maria era săracă; apoi Maria a cîştigat la loterie şi s-a îmbogăţit" în enunţurile „Ion era bogat; apoi Ion şi-a cheltuit banii şi a sărăcit". ¶Prince 1973. Vezi şi SECVENŢĂ.

povestire compusă [*compound story*]. O povestire alcătuită din două sau mai multe POVESTIRI ATOMICE (două sau mai multe fire de MOTIVE guvernate de o MODALITATE diferită); o POVESTIRE MOLECULARĂ. ¶Doležel 1976.

povestire directă la persoana întîi [skaz]. O naraţiune făcută a fi deliberat orală în ceea ce priveşte stilul; o naraţiune individualizată stilistic, modelată pentru a crea iluzia de vorbire spontană. *Skaz* (de la rusescul *skazatî/skazivatî*, „a spune, a relata") e povestit într-un limbaj care este tipic

pentru NARATORUL ficţional (în opoziţie cu AUTORUL) şi e aşezat ferm într-un cadru de comunicare. Maniera de a povesti (trăsătura distinctivă şi specificitatea vorbirii naratorului) este tot atît de importantă pentru efectul naraţiunii ca şi situaţiile şi evenimentele povestite. *Huckleberry Finn* ar fi un exemplu de povestire directă la persoana întîi, în timp ce *Robinson Crusoe* şi *David Copperfield* n-ar fi astfel. ¶Bakhtin 1984 [1970]; Banfield 1982; Lemon, Reis 1965; Titunik 1963; Vinogradov 1980.

povestire factuală [Aussage]. Unul din cele două subsisteme lingvistice, în accepţia lui Hamburger, opus la ceea ce se numeşte POVESTIRE FICŢIONALĂ (*fiktionale Erzählen*). Povestirea factuală constă din aserţiuni de realitate, istorice, teoretice şi pragmatice (ca şi aserţiuni de „realitate prefăcută", de exemplu în NARAŢIUNEA ficţională LA PERSOANA ÎNTÎI): acestea se pot raporta la un eu-origine (*I-Origo*) real (sau mimat) şi subiectivitatea sa. Povestirea ficţională, pe de altă parte, constă dintr-o NARAŢIUNE ficţională LA PERSOANA A TREIA. Ea se caracterizează prin absenţa unui eu-origine (personajele fictive introduse la persoana a treia sînt subiectele rostirilor, gîndurilor, sentimentelor şi acţiunilor prezentate) şi are capacitatea unică de a portretiza subiectivitatea acestor personaje la persoana a treia, ca personaje la persoana a treia. ¶Distincţia operată de Hamburger între povestirea factuală şi povestirea ficţională e analoagă, deşi nicicum echivalentă cu distincţia lui Benveniste între DISCURS şi ISTORIE, sau distincţia lui Weinrich între UNIVERSUL COMENTAT şi UNIVERSUL NARAT. ¶Banfield 1982; Hamburger 1973.

povestire ficţională [*fiktionale Erzählen*]. Unul din cele două subsisteme lingvistice, după Hamburger, care o opune

la ceea ce s-ar numi POVESTIRE FACTUALĂ (*Aussage*). Povestirea ficţională constă dintr-o NARAŢIUNE LA PERSOANA A TREIA. Dacă aserţiunile care constituie povestirea factuală se pot lega de un eu-origine (*I-Origo*) real (sau mimat) şi subiectivitatea sa, în povestirea ficţională personajele fictive introduse la persoana a treia sînt subiectul enunţurilor, gîndurilor, sentimentelor şi acţiunilor prezentate. Mai mult, timpul gramatical de bază folosit în povestirea ficţională – preteritul – desemnează situaţiile şi evenimentele povestite ca fiind fictive şi nu le caracterizează ca fiind trecute (trecutul există numai pentru un eu-origine; situaţiile şi evenimentele din ficţiune sînt atemporale). În sfîrşit, povestirea ficţională prezintă calitatea unică de a portretiza subiectivitatea la persoana a treia ca persoană a treia: este singurul loc unde se poate prezenta o asemenea subiectivitate, singurul loc unde mintea persoanei a treia poate fi inspectată dinlăuntru. ¶Distincţia făcută de Hamburger între povestirea ficţională şi povestirea factuală este analoagă, deşi nicidecum echivalentă, cu distincţia lui Benveniste între ISTORIE şi DISCURS şi distincţia lui Weinrich între UNIVERS NARAT şi UNIVERS COMENTAT. ¶Banfield 1982; Hamburger 1973. Vezi şi PRETERIT EPIC.

povestire inelară. Vezi NARAŢIUNE INSERATĂ.

povestire în ramă. Vezi NARAŢIUNE INSERATĂ.

povestire minimală [*minimal story*]. O naraţiune care reflectă numai două STĂRI şi un singur EVENIMENT, în aşa fel încît (1) o stare precede evenimentul în timp, iar evenimentul precede cealaltă stare în timp (şi o cauzează); (2) a doua stare constituie inversul (sau modificarea, inclusiv modificarea „zero") celei dintîi. „Ion era fericit, apoi l-a

văzut pe Petru, apoi, ca o consecinţă, fu nefericit" este o povestire minimală. ¶Prince 1973. Vezi şi POVESTIRE COMPLEXĂ, NARAŢIUNE MINIMALĂ, PROCES, POVESTIRE.

povestire moleculară [*molecular story*]. O povestire care constă din două sau mai multe POVESTIRI ATOMICE; o POVESTIRE COMPUSĂ. ¶Doležel 1976. Vezi şi MODALITATE.

povestirea evenimentelor. Vezi REPREZENTARE.

povestirea vorbelor. Vezi RELATARE.

poziţie [*stance*]. Relaţia între NARATOR şi NARAT. Împreună cu CONTACTUL şi STATUTUL, poziţia este una din cele trei relaţii de bază în raport cu care se structurează PUNCTUL DE VEDERE. ¶Lanser 1981.

pratton [*pratton*]. Un AGENT. Pentru Aristotel, agentul sau *pratton* poate fi înzestrat cu ETHOS (PERSONAJ, trăsăturile-tip care îl caracterizează) şi DIANOIA (INTELECT). ¶Aristotle 1968 [1965]. Vezi şi CARACTERIZARE.

praxis [*praxis*]. O ACŢIUNE reală. Pentru Aristotel, MYTHOS (INTRIGĂ) constă în selectarea şi rearanjarea posibilă a unităţilor care constituie LOGOSUL (imitaţie a *praxis*-ului). ¶Aristotle 1968 [1965]; Chatman 1978.

preavizare [*advance mention*]. Un element narativ a cărui semnificaţie se clarifică numai după ce a fost menţionat prima oară; o „sămînţă" narativă a cărei importanţă nu este recunoscută cînd apare prima oară. Un personaj este introdus în trecere în primul capitol al unui roman, de exemplu, şi începe să joace un rol decisiv numai în

capitolul al XX-lea; o canapea de sufragerie e menţionată în trecere şi, mult mai tîrziu, se dovedeşte că ascunde secrete capitale; simpla deschidere a unei ferestre se dovedeşte a avea consecinţe incalculabile după un an. ¶Preavizarea nu trebuie confundată cu NOTIFICAREA PREALABILĂ. Prima nu constituie un exemplu de PROLEPSĂ; cea de-a doua este un asemenea exemplu. Prima nu se referă în nici un fel şi nici nu face aluzie la ce se va întîmpla; cea de-a doua o face explicit. ¶Genette 1980. Vezi şi PREFIGURARE.

predicat [*predicate*]. Într-o PROPOZIŢIE SIMPLĂ sau aserţiune, ceea ce afirmă ceva despre subiectul propoziţiei sau aserţiunii. ¶Există predicate statice („Maria era tristă") şi predicate dinamice („Maria mîncă o franzelă"). În plus, există predicate de bază („Maria mergea cîte trei kilometri în fiecare zi") şi predicate transformate (rezultînd din TRANSFORMAREA simplă sau complexă a unui predicat dat: „Ioana credea că Maria merge cîte trei kilometri în fiecare zi". ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Greimas, Courtés 1982; Todorov 1981.

prefigurare [*foreshadowing*]. Tehnica sau mijlocul prin care o situaţie sau un eveniment este anticipat aluziv. De exemplu, dacă un personaj are o sensibilitate extremă la culori cînd este copil şi apoi devine un pictor faimos, se spune că primul eveniment îl prefigurează pe al doilea. ¶Brooks, Warren 1959; Chatman 1978; Souvage 1965. Vezi şi PREAVIZARE, SUSPANS.

prescurtare [*foreshortening*]. Vezi REZUMAT. ¶Brooks, Warren 1959; H. James 1972.

preterit epic [*epic preterite/epische praeteritum*]. Preteritul caracteristic pentru naraţiunea epică sau ficţională. După Käte Hamburger, acest aşa-numit preterit epic (*epische praeteritum*) este o trăsătură distinctă a ficţiunii, în opoziţie cu non-ficţiunea (tot aşa cum POVESTIREA FICŢIONALĂ se află în opoziţie cu POVESTIREA FACTUALĂ): el le desemnează ca fictive (trecutul există numai pentru o persoană reală; evenimentele din ficţiune sînt atemporale şi „au loc" în prezentul fictiv şi atemporal al personajelor) şi nu semnifică un timp real şi nici nu se ataşează la situaţii şi evenimente descrise ca fiind trecute. Pentru Hamburger, acest statut special al preteritului epic este pus în evidenţă de combinaţii între el şi circumstanţialele DEICTICE (temporale) care ar fi inacceptabile în aserţiuni despre realitate: iată, de exemplu: „El a văzut-o, şi acum se simţea rău", în care o formă adverbială desemnînd un prezent se combină cu un preterit. ¶Unii cercetători ai naraţiunii (Bronzwaer, Chatman) argumentează în sensul că pretenţia lui Hamburger este excesivă şi, mai exact, că co-apariţia formelor preterice şi a circumstanţialelor deictice (temporale) nu defineşte ficţionalitatea. Alţii argumentează totuşi – nu foarte diferit de Hamburger – că, în ficţiune, preteritul constituie un prezent cu distanţă estetică şi exprimă, înainte de toate, statutul ficţional al universului reprezentat (Ingarden, Sartre, Barthes). ¶Banfield 1982; Barthes 1968 [1972]; Bronzwaer 1970; Chatman 1978; Hamburger 1973; Ingarden 1973 [1978]; Pascal 1962; Ricoeur 1985; Sartre 1965; Weinrich 1964.

prezentarea „nudă" a procedeului [*laying bare*]. Atrăgînd atenţia la procedeu, tehnică sau convenţie. După Tomaşevski şi formaliştii ruşi, DEZGOLIREA PROCEDEULUI (în opoziţie cu MOTIVAŢIA) subliniază caracterul guvernat

de convenţie al textului, ficţionalitatea, natura sa literară. ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Lemon, Reis 1965; Shklovsky 1965b [1975]; Tomashevsky 1965 [1973].

prim-plan [*foreground*]. Ceea ce se află sub lupă, ceea ce se subliniază, se accentuează; ceea ce iese în faţă dintr-un PLAN SECUND. ¶Weinrich 1964. Vezi şi FIGURĂ, DECOR.

privilegiu [*privilege*]. Dreptul sau capacitatea specială a unui narator. Naratorul poate fi mai mult sau mai puţin privilegiat, ştiind ceea ce nu se poate şti prin mijloace „firești". De exemplu, un NARATOR OMNISCIENT are privilegii totale. ¶Booth 1983 [1976]; Chatman 1978; Prince 1982. Vezi şi AUTORITATE.

proaireticitate [*proairetism*]. O unitate a CODULUI PROAIRETIC. ¶Barthes 1974 [1987].

probă [*attempt*]. În GRAMATICILE POVESTIRII, efortul unui personaj de a atinge un SCOP sau SCOP SECUNDAR. Probele constau de obicei din unul sau mai multe evenimente, sau dintr-un întreg episod. ¶Thorndyke 1977.

problemă [*problem*]. O situaţie care pune în incertitudine îndeplinirea unui SCOP sau a unui SCOP SECUNDAR. Termenul este frecvent folosit în descrierile structurii narative inspirate din inteligenţa artificială. ¶Beaugrande 1980.

proces [*process*]. Transformarea unei stări în alta. Un proces cu două stări constituie un proces simplu sau minimal (şi este analog POVESTIRII MINIMALE). Un proces al stării n (unde $n > 2$) constituie un proces complex. ¶Genot 1979.

program narativ [*narrative program*]. O SINTAGMĂ la nivelul STRUCTURII DE SUPRAFAŢĂ a naraţiunii, reprezentînd o schimbare de stare efectuată de un ACTOR şi afectînd un alt actor sau pe acelaşi actor. Programele narative pot fi simple (cînd nu cer realizarea unui alt program narativ pentru efectuarea lor) sau complexe (cînd cer aşa ceva). ¶Greimas 1970 [1975], 1983a; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983. Vezi şi ACT, PARCURS NARATIV.

proiecţie în viitor [*flashforward*]. O PROLEPSĂ; o ANTICIPARE. Termenul se foloseşte frecvent în legătură cu naraţiunea cinematică (*Şi caii se împuşcă, nu-i aşa?*). ¶Chatman 1978; Prince 1982. Vezi şi NOTIFICARE PREALABILĂ, ANACRONIE, ORDINE.

prolepsă [*prolepsis*]. O ANACRONIE avansînd către viitor în legătură cu momentul „prezent"; o evocare a unui eveniment sau a mai multor evenimente care vor avea loc după momentul „prezent" (sau momentul cînd relatarea cronologică a unei secvenţe de evenimente este întreruptă pentru a face loc prolepsei); o ANTICIPARE, o PROIECŢIE ÎN VIITOR, o PROSPECŢIE. „Ion s-a înfuriat. Peste cîteva zile avea să-şi regrete ieşirea, dar acum nu se gîndi la consecinţe şi începu să ţipe". ¶Prolepsele au o anumită ÎNTINDERE sau AMPLITUDINE (acoperă o anumită cantitate de TIMP AL ISTORIEI), ca şi un anumit ORIZONT (timpul povestirii pe care îl acoperă se află la o anumită distanţă temporală de momentul „prezent"): în „Maria nu păru să observe ceva. Totuşi, în ziua următoare, avea să se gîndească ore întregi la amănuntul acela", prolepsa are o întindere de mai multe ore şi un orizont de o zi. ¶Prolepsele de completare nivelează rupturile ulterioare, reieşind din ELIPSELE naraţiunii. Prolepsele de repetare sau NOTIFICĂRILE PREALABILE povestesc

dinainte elemente care vor fi repovestite. ¶Genette 1980; Rimmon 1976. Vezi şi ANALEPSĂ, ORDINE.

prolog [*prologue*]. O secţiune iniţială în unele naraţiuni, care precede şi nu include EXPOZIŢIUNEA, SITUAREA ÎN INTRIGĂ sau o parte a acesteia din urmă. Vezi şi EPILOG. ¶Tomashevsky 1965 [1973].

propoziţie disjunctivă. Vezi PROZIŢIE INCIDENTĂ.

propoziţie incidentă[*tag clause / tag*]. O propoziţie („el spuse", „ea crezu", „ea întrebă", „el răspunse") care însoţeşte discursul unui personaj (vorbire sau gîndire verbalizată) şi care individualizează actul vorbitorului sau gînditorului, identificîndu-l şi (uneori) indicînd diverse aspecte ale actului, personajului, mediului în care apar ele etc. ¶Propoziţiile incidente pot însoţi DISCURSUL DIRECT („– Ce faci aici? întrebă el, cu un zîmbet") sau DISCURSUL INDIRECT („Ea spuse că este epuizată"). În DIALOGUL FRAGMENTAR, ca şi în DISCURSUL-DIRECT LIBER şi DISCURSUL-INDIRECT LIBER (exceptînd parantezele şi în opoziţie cu DISCURSUL-INDIRECT INCIDENT), propoziţiile incidente nu însoţesc enunţul sau gîndirea. ¶Chatman 1978; Page 1973; Prince 1978. Vezi şi DISCURS ATRIBUTIV, FORMULĂ INQUIT, VERBUM DICENDI.

propoziţie independentă [*free clause*]. O propoziţie al cărei SET DE DISLOCARE este egal cu întreaga naraţiune; o propoziţie care nu-i afectată de JUNCTURA TEMPORALĂ şi deci poate fi înlocuită fără a rezulta modificări în interpretarea semantică. În „Păsările cîntau fără contenire. Ion era fericit; apoi se gîndi la Maria", „Păsările cîntau fără contenire" e o propoziţie independentă. ¶Labov 1972; Labov,

Waletzky 1967 [1981]. Vezi şi PROPOZIŢII COORDONATE, PROPOZIŢIE NARATIVĂ, PROPOZIŢIE RESTRÎNSĂ.

propoziţie narativă [*narrative clause*]. O propoziţie a cărei dislocare la JUNCTURA TEMPORALĂ duce la o schimbare în interpretarea semantică a secvenţei narative originale. În „Ion a ieşit să-i salute pe cei doi. Bărbatul s-a oprit din vorbit şi femeia a început să zîmbească. Ion trase concluzia că sînt oameni simpatici", atît „Ion a ieşit să-i salute pe cei doi" cît şi „Ion a ajuns la concluzia că sînt oameni simpatici" sînt propoziţii narative. ¶Propoziţiile narative constituie scheletul naraţiunii şi, în opoziţie cu PROPOZIŢIILE INDEPENDENTE şi PROPOZIŢIILE RESTRÎNSE, ele sînt închise într-o anumită poziţie în secvenţa narativă. ¶Labov 1972; Labov, Waletzky 1967 [1981]. Vezi şi PROPOZIŢII COORDONATE, SET DE DISLOCARE.

propoziţie narativă circumstanţializată [*narrative sentence*]. O propoziţie care se referă la cel puţin două situaţii sau evenimente distincte din punct de vedere temporal, dar îl descrie numai pe primul în ordine temporală. „Împăratul Napoleon s-a născut în 1769" constituie o propoziţie narativă circumstanţializată temporal: se referă atît la un eveniment care a avut loc în 1769, cît şi la o situaţie valabilă în 1804 şi 1815 (cînd Napoleon era împărat), dar o descrie numai pe prima. Propoziţiile narative circumstanţializate sînt semne importante ale finalităţii naraţiunii. ¶Danto 1965. Vezi şi SFÎRŞIT.

propoziţie narativă simplă [*narrative proposition*]. Vezi PROPOZIŢIE SIMPLĂ.

propoziţie restrînsă [*restricted clause*]. O propoziţie al cărei SET DE DISLOCARE e mai mare decît acela al unei PROPOZIŢII NARATIVE, dar mai mic decît acela al unei PROPOZIŢII INDEPENDENTE. O propoziţie restrînsă poate fi deplasată pe o mare parte a naraţiunii fără a rezulta schimbări în interpretarea semantică, dar nu se poate deplasa peste întreaga naraţiune: în „Era ora cinci. Păsările au început să cînte. La cinci şi zece, Maria s-a sculat", „Era ora cinci" este o propoziţie restrînsă. ¶Labov 1972; Labov, Waletzky 1967 [1981]. Vezi şi PROPOZIŢII COORDONATE.

propoziţie simplă [*proposition*]. O unitate elementară a povestirii constituită dintr-un subiect şi un PREDICAT; un MOTIV. Propoziţiile descriu stări („X este Y") sau evenimente („X face Y"). Unele sînt logic esenţiale pentru acţiunea narativă şi coerenţa ei cauzal-cronologică, altele nu au această calitate. Ele se combină în SECVENŢE şi se pot lega temporal, spaţial, cauzal, transformaţional ş.a.m.d. ¶Todorov 1981. Vezi şi TRANSFORMARE.

propoziţii coordonate [*coordinate clauses*]. Propoziţii care au SETURI DE DISLOCARE identice. În „Păsările cîntau fără contenire. Clopotele sunau fără încetare. Ion s-a sculat brusc şi a intrat în dormitor", primele două propoziţii sînt coordonate. ¶Labov, Waletzky 1967 [1981]. Vezi şi PROPOZIŢIE INDEPENDENTĂ, PROPOZIŢIE NARATIVĂ, PROPOZIŢIE RESTRÎNSĂ.

prosceniu. Vezi PRIM-PLAN.

prospecţie [*prospection*]. O ANTICIPARE, o PROIECŢIE ÎN VIITOR, o PROLEPSĂ. ¶Todorov 1981. Vezi şi ANACRONIE, ORDINE.

protagonist [*protagonist*]. PERSONAJUL principal; personajul care constituie punctul de interes principal. O naraţiune articulată în termenii unui CONFLICT interpersonal presupune două personaje principale cu scopuri opuse: protagonistul (sau EROUL) şi ANTAGONISTUL. ¶N. Friedman 1975; Frye 1957 [1972]; Tomashevsky 1965 [1973]. Vezi şi ANTIEROU, SUBIECT.

psihonaraţie [*psychonarration*]. Un DISCURS NARATIVIZAT care reprezintă gîndurile unui personaj (în opoziţie cu enunţurile), în contextul NARAŢIUNII LA PERSOANA A TREIA; ANALIZĂ INTERNĂ. ¶Cohn delimitează trei tehnici de bază pentru redarea conştiinţei: psihonaraţia (cea mai indirectă), MONOLOGUL NARAT şi MONOLOGUL CITAT (cea mai directă). ¶Cohn 1966, 1978. Vezi şi AUTONARAŢIE.

punct culminant [*climax*]. Punctul celei mai înalte tensiuni; momentul maxim într-o intensificare progresivă. În structura tradiţională a INTRIGII, punctul culminant constituie punctul cel mai înalt al unei ACŢIUNI ASCENDENTE. ¶Brooks, Warren 1959; Freytag 1894; Tomashevsky 1965 [1973]. Vezi şi BATOS, ACŢIUNE DESCENDENTĂ, PIRAMIDA LUI FREYTAG.

v. VOCE #VIZIUNE

punct de vedere [*point of view*]. Poziţia perceptivă sau conceptuală în raport cu care se prezintă situaţiile şi evenimentele narate; FOCALIZARE; PERSPECTIVĂ. Punctul de vedere adoptat poate fi acela al unui NARATOR OMNISCIENT a cărui poziţie variază şi este uneori de negăsit, şi care nu este (în mare) subiect al unor restricţii perceptive sau conceptuale (PUNCT DE VEDERE OMNISCIENT: *Bîlciul deşertăciunilor, Adam Bede*). Sau, altfel spus, el se poate situa în diegeză şi, mai precis, într-un personaj (PUNCT DE VEDERE

INTERN: totul se prezintă în termenii stricți ai cunoștințelor, sentimentelor și percepțiilor aceluiași personaj sau ale unor personaje diferite). În acest caz, el poate fi fix (se adoptă perspectiva unui singur personaj: *Ce știa Maisie*), variabil (se adoptă pe rînd perspectiva mai multor personaje pentru a prezenta diferite secvențe de evenimente: *Vîrsta rațiunii*), sau multiplu (același eveniment sau secvențe de evenimente se narează de cel puțin două ori, de fiecare dată în funcție de o perspectivă diferită: *Piatra Lunii*). În fine, el poate emana de la un punct focal situat în diegeză, dar în afara personajelor (în afara gîndurilor și sentimentelor); el exclude prin aceasta orice informații privitoare la sentimente și gînduri și se limitează la înregistrarea cuvintelor și acțiunilor personajelor, a înfățișării și a mediului înconjurător din care ele vor ieși în prim-plan (PUNCT DE VEDERE EXTERIOR: *Dealuri ca elefanți albi*). ¶Potrivit acestei definiții înguste (inspirată din Genette), punctul de vedere („cel ce vede") ar trebui deosebit de VOCE („cel ce vorbește"): nu este echivalent expresiei, ci instituie perspectiva care guvernează expresia. Totuși, în special de la cartea lui Lubbock asupra tehnicii narative, se consideră adesea că punctul de vedere presupune nu numai un aparat perceptive sau conceptual, ci și factori ca expunerea NARATORULUI, tipurile de tratament favorizate (DRAMA sau PANORAMA) și TIPURILE DE DISCURS adoptate. Mai general, se consideră că el izvorăște din relațiile dintre narator și NARARE, narator și NARATAR, narator și NARAT (Lanser). ¶S-au propus mai multe descrieri tipologice ale narațiunii pornind de la punctul de vedere (într-un sens mai larg, și nu mai restrîns). Astfel, Brooks și Warren (care folosesc termenul de CENTRU AL NARAȚIEI) oferă o clasificare cvadripartită bazată pe două distincții: între NARAȚIUNEA LA PERSOANA ÎNTÎI și NARAȚIUNEA LA PERSOANA A TREIA, și între descrierea internă și

observarea din exterior a evenimentelor: (1) persoana întîi (NARAŢIUNEA AUTODIEGETICĂ: *Marile speranţe*); (2) observator la persoana întîi (naratorul este personaj principal în povestirea relatată: *Marele Gatsby*); (3) autor-observator (punct de vedere exterior: *Dealuri ca elefanţi albi*); (4) autor omniscient (*Tess D'Urberville*). ¶Grimes, care vorbeşte despre *viewpoint*, identifică, de asemenea, patru categorii de bază: (1) punct de vedere omniscient – FOCALIZARE ZERO - (echivalent cu autorul omniscient de la Brooks şi Warren); (2) punctul de vedere al participantului la persoana întîi (NARAŢIUNE HOMODIEGETICĂ cu focalizare internă); (3) punct de vedere subiectiv la persoana a treia (NARAŢIUNE HETERODIEGETICĂ cu focalizare internă); (4) punct de vedere obiectiv la persoana a treia (FOCALIZARE EXTERIOARĂ). ¶Pouillon, care preferă să vorbească de VIZIUNE (urmat de Todorov, care vorbea de ASPECT), are o clasificare terţiară: (1) viziune dindărăt (similară focalizării zero sau punctului de vedere omniscient; naratorul spune mai mult decît ştie orice personaj: *Tess D'Urberville*); (2) viziune *împreună cu* (similară punctului de vedere intern; naratorul spune numai ceea ce ştie un personaj sau altul: *Ambasadorii, Vîrsta raţiunii*); (3) viziune din afară (similară punctului de vedere exterior; naratorul spune mai puţin despre anumite situaţii decît ştie un personaj sau altul: *Ucigaşii*). ¶Friedman propune o clasificare cu opt termeni, în ordinea proeminenţei naratoriale: (1) OMNISCIENŢĂ EDITORIALĂ (NARATOR INTRUZIV, heterodiegetic, omniscient: *Tess D'Urberville, Război şi pace*); (2) OMNISCIENŢĂ NEUTRĂ (NARATOR IMPERSONAL, heterodiegetic şi omniscient, dar nonintruziv: *Punct contrapunct, Împăratul muştelor*); (3) EUL-MARTOR (naratorul este personaj secundar în situaţiile şi evenimentele prezentate, acestea din urmă fiind văzute de la periferie, mai curînd decît de la centru: *Marele*

Gatsby); (4) EUL-PROTAGONIST (naratorul este protagonist în acțiunea povestită, aceasta fiind văzută din centru: *Marile speranțe, Huckleberry Finn, De veghe în lanul de secară*); (5) OMNISCIENȚĂ SELECTIVĂ MULTIPLĂ (NARATOR HETERODIEGETIC cu punct de vedere intern variabil: *Vîrsta rațiunii, Spre far*); (6) OMNISCIENȚĂ SELECTIVĂ (narator heterodiegetic cu punct de vedere intern fix: *Ambasadorii, Portret al artistului în tinerețe*); (7) MODUL DRAMATIC (narator heterodiegetic cu punct de vedere exterior: *Vîrsta ingrată*); (8) REFLECTOR (situațiile și evenimentele narate „tocmai se întîmplă" înaintea unui aparat neutru și sînt transmise de acesta fără vreo organizare sau selecție vizibilă). ¶Stanzel identifică trei tipuri principale de SITUAȚII NARATIVE: SITUAȚIE NARATIVĂ AUCTORIALĂ (caracterizată de un narator omniscient: *Tess D'Urberville, Tom Jones*); SITUAȚIE NARATIVĂ FIGURALĂ (narator heterodiegetic cu punct de vedere intern: *Ambasadorii*); și SITUAȚIE NARATIVĂ LA PERSOANA ÎNTÎI (narațiune la persoana întîi: *Marile speranțe, Greața*). Acestor trei categorii (sau altora care sînt în esență similare), Romberg o adaugă pe aceea a naratorului ca observator comportamentist (*Dealuri ca elefanți albi*). ¶Uspenski consideră că punctul de vedere se manifestă pe patru planuri diferite – ideologic, frazeologic, spațio-temporal (perspectiva spațială a naratorului fiind centrată pe narat și distanța temporală fiind calculată față de narat) și psihologică (distanța psihologică a naratorului față de narat sau afinitatea sa cu naratul) – și propune o distincție fundamentală la nivelul fiecărui plan între ceea ce el numește punct de vedere intern și exterior (poziția perceptivă sau conceptuală se află înlăuntrul sau în afara diegezei? informația transmisă rezultă dintr-o vedere internă sau din una exterioară?). ¶Doležel ajunge la o taxonomie cu șase termeni bazată pe o distincție între NARA-

ŢIUNEA LA PERSOANA ÎNTÎI (*ich-form*) şi NARAŢIUNEA LA PERSOANA A TREIA (*er-form)* şi pe o altă distincţie, între trei moduri narative: obiectiv (naratorul vede situaţiile şi evenimentele, mai degrabă de la periferie decît de la centru şi nu le evaluează ori comentează), retoric (naratorul vede situaţiile şi evenimentele de la periferie, dar este intruziv) şi subiectiv (situaţiile şi evenimentele sînt văzute de la centru). ¶În sfîrşit, Lintvelt propune o clasificare cu cinci termeni: (1) TIP NARATIV AUCTORIAL heterodiegetic (punctul de vedere este acela al naratorului heterodiegetic: *Tess D'Urberville, Tom Jones*); (2) TIP NARATIV ACTORIAL heterodiegetic (naratorul este heterodiegetic, dar punctul de vedere aparţine unui personaj: *Ambasadorii*); (3) TIP NARATIV NEUTRU heterodiegetic (similar cu modul dramatic al lui Friedman: *Ucigaşii*); (4) tip narativ auctorial homodiegetic (punctul de vedere aparţine naratorului homodiegetic în postură de narator: *Moby Dick*); (5) tip narativ actorial homodiegetic (punctul de vedere aparţine naratorului homodiegetic în postură de personaj: *Foamea*). ¶Bal 1977, 1983, 1985; Brooks, Warren 1959; Chatman 1978; Cohn 1981; Doležel 1973; N. Friedman 1955b; Füger 1972; Genette 1980, 1983; Grimes 1975; H. James 1972; Lanser 1981; Leibfried 1972; Lintvelt 1981 [1994]; Lubbock 1965; Pouillon 1946; Prince 1982; Rimmon-Kenan 1983; Romberg 1962; van Rossum-Guyon 1970; Schmid 1973; Stanzel 1964, 1971, 1984; Todorov 1981; Uspenskij 1973; Weimann 1973.

punct de vedere conceptual [*conceptual point of view*]. Viziunea asupra lumii sau sistemul conceptual la care se raportează o situaţie sau un eveniment. ¶Chatman 1978. Vezi şi PUNCT DE VEDERE PERCEPTIV, PUNCT DE VEDERE.

punct de vedere exterior [*external point of view*]. Vezi FOCALIZARE INTERNĂ. ¶Prince 1982; Uspenskij 1973.

punct de vedere interesat [*interest point of view*]. Considerarea situațiilor și evenimentelor narate în funcție de interesele personajului pe care le evocă (în cea mai mare măsură). În „Deși n-a înțeles acest lucru, întîmplările aveau să fie extrem de defavorabile pentru Ion", punctul de vedere interesat este cel al lui Ion. ¶Chatman 1978.

punct de vedere intern [*internal point of view*]. Vezi FOCALIZARE INTERNĂ. ¶Prince 1982; Uspenskij 1973.

punct-de-vedere-intern fix [*fixed internal point of view*]. Vezi FOCALIZARE-INTERNĂ FIXĂ. ¶Prince 1982.

punct-de-vedere-intern multiplu [*multiple internal point of view*]. Vezi FOCALIZARE-INTERNĂ MULTIPLĂ. ¶Prince 1982.

punct-de-vedere-intern variabil [*variable internal point of view*]. Vezi FOCALIZARE-INTERNĂ VARIABILĂ. ¶Prince 1982.

punct de vedere limitat [*limited point of view*]. O FOCALIZARE sau un PUNCT DE VEDERE care se supune constrîngerilor conceptuale sau perceptive (în opoziție cu PUNCTUL DE VEDERE OMNISCIENT). Romanul *Ambasadorii* e povestit dintr-un punct de vedere limitat. ¶N. Friedman 1955b; Stanzel 1984.

punct de vedere omniscient [*omniscient point of view*]. PUNCTUL DE VEDERE adoptat de un NARATOR OMNISCIENT;

VIZIUNE dindărăt. Analog cu FOCALIZAREA ZERO, punctul de vedere omniscient este caracteristic pentru narațiunea tradițională sau clasică (*Adam Bede, Tom Jones, Bîlciul deșertăciunilor*). ¶Booth 1983 [1976]; Chatman 1978; N. Friedman 1955b; Genette 1980; Prince 1982. Vezi și PUNCT DE VEDERE LIMITAT.

punct de vedere perceptiv [***perceptual point of view***]. Percepția fizică prin care se prinde în vizor o situație sau un eveniment. ¶Chatman 1978. Vezi și PUNCT DE VEDERE CONCEPTUAL, PUNCT DE VEDERE.

punere în abis [***mise en abyme***]. O replică în miniatură a unui text inserat în alt text; o parte textuală dublînd, reflectînd sau oglindind un aspect sau mai multe aspecte din întregul textual. În *Falsificatorii de bani*, gestul lui Edouard de a scrie un roman intitulat *Falsificatorii de bani* constituie o punere în abis. ¶Termenul vine din heraldică: se spune că o figură din scut este în abis, cînd ea constituie o miniatură a acelui scut. ¶Dällenbach 1977.

punere în intrigă [***complicating action***]. În terminologia lui Labov, partea dintr-o NARAȚIUNE care o definește ca atare. Acțiunea care complică urmează ORIENTĂRII și duce la REZULTAT sau REZOLVARE. Este MIJLOCUL unei ACȚIUNI, SITUAREA ÎN INTRIGĂ, puntea între situația inițială și modificarea sa finală. Considerînd că o narațiune constituie o serie de răspunsuri la anumite întrebări, acțiunea complicantă este acel constituent al său care răspunde la întrebarea „Ce s-a întîmplat apoi?". ¶Labov 1972; Pratt 1977.

punere sub tensiune. Vezi PUNERE ÎN INTRIGĂ.

R

răsturnare de situaţie [*reversal*]. Vezi PERIPEŢIE.

răufăcător [*villain*]. 1. Un ANTAGONIST rău; un duşman al eroului, capabil sau vinovat de fapte rele. **2.** Unul din cele şapte ROLURI fundamentale pe care şi le poate asuma un personaj (într-un basm), potrivit lui Propp. Răufăcătorul (analog OPOZANTULUI la Greimas şi lui MARTE la Souriau) se opune EROULUI şi, mai exact, îi aduce prejudicii, lui sau altui personaj. ¶Propp 1968 [1970]. Vezi şi ACTANT, DRAMATIS PERSONA, SFERĂ DE ACŢIUNI.

receptor [*addressee*]. Unul din constituenţii fundamentali ai oricărui act de comunicare (verbală): DESTINATARUL (programat), ENUNŢATUL. Receptorul primeşte un MESAJ de la EMIŢĂTOR. ¶K. Bühler 1934; Jakobson 1960 [1964]. Vezi şi FUNCŢIE CONATIVĂ, FACTORI CONSTITUTIVI AI COMUNICĂRII.

recompensă [*sanction*]. În descrierea pe care Greimas o face structurii narative canonice, acea parte a acţiunii prin care SUBIECTUL care a îndeplinit (a ratat) un CONTRACT este răsplătit (pe drept) sau pedepsit (pe nedrept) de REMITENT. ¶Adam 1984, 1985 [1999]; Greimas 1970 [1975], 1983a; Greimas, Courtés 1982. Vezi şi ÎNCERCARE GLORIFICANTĂ, SCHEMĂ NARATIVĂ.

recunoaştere [*recognition/anagnorisis*]. În terminologia aristotelică, o schimbare de la ignoranţă la cunoaştere trăită de PROTAGONIST, produsă de evenimentele din INTRIGĂ şi

ducînd la o turnură a acţiunii. ¶După Aristotel, recunoaşterea (DESCOPERIRE, *anagnorisis*) este, împreună cu PERIPEŢIA (PERIPETEIA, RĂSTURNAREA DE SITUAŢIE), mijlocul cel mai puternic de a asigura efectul tragic. În plus, el este foarte eficace cînd este strîns legat de PERIPEŢIE. ¶Aristotle 1968 [1965].

recuzită [*prop*]. Un EXISTENT care nu este activ în situaţiile şi evenimentele povestite. În opoziţie cu PARTICIPANTUL, recuzita face parte din MEDIUL ÎNCONJURĂTOR. ¶Grimes 1975.

referent [*referent*]. Vezi CONTEXT. ¶Jakobson 1960 [1964].

reflector [*camera*]. Unul din cele opt tipuri de PUNCT DE VEDERE, după Friedman, care găseşte în această tehnică condiţiile optime pentru excluderea naratorului. Reflectorul sau OBIECTIVUL REFLECTORULUI (se presupune că) înregistrează, fără organizare vizibilă ori selecţie, tot ce se derulează în faţa sa. ¶N. Friedman 1955b.

regula rescrierii [*rewrite rule*]. O regulă de forma X → Y (a se citi „rescrieţi X ca Y" sau „X constă din Y") care permite dislocarea unui element dat dintr-un şir de unul sau mai multe elemente. De exemplu, faptul că o propoziţie constă dintr-o expresie nominală şi o expresie verbală ar fi surprins într-o regulă de genul Propoziţie → Expresie Nominală + Expresie Verbală (simbolul + indică combinarea de elemente într-o ordine secvenţială); tot aşa, faptul că o POVESTIRE MINIMALĂ constă dintr-un singur eveniment urmînd o stare de lucruri la timpul t_0 şi continuînd spre o altă stare de lucruri la timpul t_1 ar fi surprins într-o regulă de genul Povestire Minimală → Povestire la t_0 + Eveniment + Stare la t_1. ¶Regulile de rescriere au fost importate în NARATOLOGIE din gramatica generativă şi joacă un rol

important în GRAMATICILE POVESTIRII. ¶Chomsky 1957, 1962; Pavel 1985; Prince 1973, 1982; Thorndyke 1977. Vezi şi GRAMATICĂ NARATIVĂ, REGULĂ TRANSFORMAŢIONALĂ.

regulă transformaţională [*transformational rule*]. O regulă care permite executarea de schimbări în anumite şiruri, cu condiţia ca aceste şiruri să aibă o structură dată. Prima parte a unei reguli transformaţionale este o analiză structurală (AS) care să specifice felul de şir căruia i se aplică regula; a doua parte specifică modificarea structurală (MS) prin numerele care se referă la elementele din AS. De exemplu, pentru a arăta că un eveniment, A, poate apărea după un alt eveniment, B, chiar dacă îl precede pe acesta în timp (ca în „Ea a mîncat o tartină; mîncase înainte o pizza"), ar putea exista o regulă transformaţională ca:

AS: A – apoi – B
MS: 3 – înainte de 3 – 1

¶Regulile transformaţionale au fost împrumutate în naratologie din gramatica generativ-transformaţională şi joacă un rol important în unele gramatici ale naraţiunii. ¶Chomsky 1957, 1962, 1965 [1969]; Prince 1973, 1982. Vezi şi GRAMATICĂ NARATIVĂ, TRANSFORMARE.

relatare [*telling*]. Împreună cu REPREZENTAREA, unul din cele două feluri fundamentale de DISTANŢĂ care regularizează informaţia narativă; DIEGEZA (*diégésis*). ¶Relatarea este un MOD caracterizat de mai multă mediere naratorială şi de o redare mai puţin detaliată a situaţiilor şi evenimentelor decît reprezentarea (sau MIMESIS): DISCURSUL NARATIVIZAT constituie un bun exemplu de relatare. ¶Chatman 1978; Genette 1980, 1983; H. James 1972; Lubbock 1965.

remă. Vezi COMENTARIU.

rememorare [*recall*]. O ANALEPSĂ repetitivă; o analepsă care spune din nou lucruri trecute, deja menţionate. ¶Genette 1980. Vezi şi REVENIRE.

remitent [*sender*]. **1.** Un ACTANT sau ROL fundamental la nivelul structurii narative profunde, în modelul greimasian. Remitentul (analog BALANŢEI de la Souriau şi TRIMIŢĂTORULUI de la Propp) este distribuitor de valori şi trimite SUBIECTUL în căutarea OBIECTULUI. **2.** Un DESTINATOR. ¶Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983. Vezi şi MODEL ACTANŢIAL, ANTIREMITENT.

reprezentare [*showing*]. **1.** Împreună cu RELATAREA, unul din cele două feluri fundamentale de DISTANŢĂ, care regularizează informaţia narativă; MIMESIS. ¶În opoziţie cu relatarea sau DIEGEZA (*diégésis*), reprezentarea este un MOD caracterizat de o redare detaliată, scenică a situaţiilor şi evenimentelor, precum şi de o mediere naratorială minimă: DIALOGUL constituie un bun exemplu de reprezentare. **2.** În terminologia lui Todorov, reprezentarea este opusă NARAŢIEI. ¶Chatman 1978; Genette 1980, 1983; H. James 1972; Lubbock 1965; Todorov 1966 [1972a]. Vezi şi SCENĂ.

reproducere narativă [*narrative report*]. Relatarea efectuată de un narator, în cuvintele sale, despre enunţurile sau gîndurile unui personaj. ¶Chatman 1978.

restrîngerea cîmpului [*restriction of field*]. Supunerea PUNCTULUI DE VEDERE unor rigori conceptuale sau perceptive. ¶Blin 1954. Vezi şi FOCALIZARE, PUNCT DE VEDERE LIMITAT.

retrospecţie [*retrospection*]. O ANALEPSĂ, o ÎNTOARCERE ÎN TRECUT, o TRANSLAŢIE ÎN TRECUT, o BUCLĂ TEMPORALĂ. ¶Todorov 1981. Vezi şi ANACRONIE, ORDINE.

revenire [*return*]. O ANALEPSĂ de completare; o analepsă care umple golul ce rezultă dintr-o ELIPSĂ anterioară din cursul naraţiunii. ¶Genette 1980. Vezi şi REMEMORARE.

rezolvare [*resolution*]. **1.** În terminologia aristotelică, acea parte a intrigii care merge de la începutul unei schimbări în destin la SFÎRŞIT. În acest sens, rezolvarea (*lusis*) n-ar trebui confundată cu DEZNODĂMÎNTUL. **2.** Vezi REZULTAT. ¶Aristotle 1968 [1965]; Labov 1972.

rezoner [*reflector*]. În terminologia lui James, FOCALIZATORUL, CENTRUL NARAŢIEI, deţinătorul PUNCTULUI DE VEDERE, CONŞTIINŢA CENTRALĂ sau INTELIGENŢA CENTRALĂ. ¶H. James 1972. Vezi şi FOCALIZARE.

rezultat [*result*]. În terminologia lui Labov, rezolvarea evenimentelor care constituie PUNEREA SUB TENSIUNE; SFÎRŞITUL. Dacă se consideră că o NARAŢIUNE constituie o serie de răspunsuri la anumite întrebări, rezultatul sau REZOLVAREA este acel constituent al său care răspunde la întrebarea „Ce s-a întîmplat în final?" ¶Într-o naraţiune „ajunsă la maturitate", rezolvarea este urmată de CODA. ¶Labov 1972.

rezumat [*summary*]. Un TEMPO narativ canonic; împreună cu ELIPSA, PAUZA, SCENA şi SEGMENTAREA, una din VITEZELE narative fundamentale. Cînd (se consideră că) TIMPUL DISCURSULUI este mai mic decît TIMPUL ISTORIEI, cînd (se simte că) un segment narativ e prea scurt pentru NARATUL pe care îl reprezintă, cînd un text narativ relativ scurt corespunde unui timp narat relativ lung (a cărui acţiune narată ia, îndeobşte, mult timp pentru a fi completă), se obţine rezumatul: el acoperă gama de viteze dintre scenă şi elipsă. ¶Rezumatul (sau PANORAMA) este opus în mod tradiţional scenei (sau DRAMEI) şi, în naraţiunea clasică,

constituie conexiunea între scene ca şi planul secund din care ele ies în prim-plan. ¶Bentley 1946; Chatman 1978; Genette 1980; Prince 1982. Vezi şi DURATĂ, RITM.

ritm [*rhythm*]. Un model recurent în VITEZA narativă şi, mai general, orice model de repetiţie cu variaţiuni. Ritmul cel mai obişnuit în naraţiunea clasică rezultă din alternanţa regulată a SCENEI şi COMENTARIULUI. ¶Brown 1950; Genette 1980; T. Wright 1985.

rol [*role*]. Un set tipic de FUNCŢII performabile de către o entitate, ca şi de ATRIBUTELE ataşabile unei entităţi. ¶S-au propus mai multe tipologii ale rolului, dintre care cîteva s-au vădit a fi foarte influente în NARATOLOGIE. Astfel, Propp a identificat în structura basmului şapte DRAMATIS PERSONAE, sau roluri funcţionale de bază, fiecare corespunzînd unei anumite SFERE DE ACŢIUNI: RĂUFĂCĂTORUL, DONATORUL (furnizorul), AJUTORUL, fata împăratului (PERSONAJUL CĂUTAT) şi tatăl ei, TRIMITĂTORUL, EROUL şi FALSUL EROU. ¶Souriau a identificat şase roluri de bază, sau funcţii dramatice: LEUL (Forţa Tematică Orientată, SUBIECTUL, EROUL), SOARELE (Reprezentantul OBIECTULUI dorit, al valorii orientative), PĂMÎNTUL (Primitorul potenţial al acestui Obiect, cel pentru care acţionează în cele din urmă Forţa Tematică Orientată, DESTINATARUL), MARTE (OPOZANTUL), BALANŢA (arbitrul sau răsplătitorul, atribuitorul de bunuri, împărţitorul de valori, DESTINATORUL) şi LUNA (salvatorul, ajutorul). ¶Greimas a proiectat un MODEL ACTANŢIAL reprezentînd structura de relaţii care apar între ACTANŢI sau rolurile fundamentale, la nivelul structurii narative profunde. Modelul originar a implicat şase actanţi: Subiect, Obiect, Remitent, Destinatar, Adjuvant şi Opozant. Într-o versiune mai recentă a modelului, Adjuvantul şi Opozantul nu mai constituie actanţi. ¶Bremond a dezvoltat o tipologie complicată, pornind de la distincţia fundamentală între PA-

CIENȚI (victime sau beneficiari) și AGENȚI (influențatori, modificatori și menținători). ¶Un rol poate fi jucat de diferiți ACTORI sau PERSONAJE și invers, un actor sau un personaj poate juca mai multe roluri diferite. ¶Bremond 1973 [1981]; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Propp 1968 [1970]; Scholes 1974; Souriau 1950. Vezi și PERSONAJ-ȘABLON, TIP.

rol actanțial [*actantial role*]. O poziție formală ocupată de un ACTANT de-a lungul PARCURSULUI NARATIV pe care îl parcurge; o stare asumată de un actant în desfășurarea logică a unei narațiuni. În traiectoria sa, de exemplu, SUBIECTUL este instituit ca atare de REMITENT și poate fi modalizat (calificat, înzestrat cu competență) de-a lungul axelor dorinței, capacității, cunoașterii și obligației, realizat ca Subiect performant, recunoscut ca atare și răsplătit. ¶Diferitele roluri actanțiale dintr-un parcurs anume sînt suficient de autonome pentru a fi personificate de ACTORI diferiți. Cu alte cuvinte, actantul care constituie un rol fundamental la nivelul STRUCTURII PROFUNDE este specificat printr-o serie de roluri actanțiale pe parcursul unei traiectorii narative și specificat în plus ca un actor la nivelul STRUCTURII DE SUPRAFAȚĂ. ¶Chabrol 1973; Greimas 1970 [1975], 1983a; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983. Vezi și AUXILIANT, MODALITATE, ROL TEMATIC.

rol tematic [*thematic role*]. Un set de însușiri și comportamente care, în conjuncție cu cel puțin un ROL ACTANȚIAL, definesc un ACTOR. Există roluri profesionale (doctorul, profesorul, fermierul, preotul etc.), unele familiale (tata, mama vitregă, fratele mai mare etc.), unele psihosociale (pedantul, snobul, paranoicul etc.) ș.a.m.d. ¶În modelul greimasian al narațiunii, rolul tematic constituie o categorie intermediară între ACTANT și actor: el contribuie la individualizarea celui dintîi și este, la rîndul său, individualizat de cel de-al doilea. ¶Greimas 1983a; Greimas, Courtés 1982; Hamon 1972, 1983; Hénault 1983.

S

satelit [*satellite*]. Un MOTIV LIBER; o CATALIZĂ; un eveniment minor al intrigii. În opoziție cu MIEZURILE, sateliții nu sînt logic esențiali pentru narațiunea narativă, iar eliminarea lor nu distruge coerența sa cauzal-cronologică: ele completează spațiul narativ între aceste noduri și nu constituie noduri esențiale pentru acțiune. ¶Barthes 1975; Chatman 1978. Vezi și FUNCȚIE.

scală [*scale*]. Cantitatea relativă de detalii folosite pentru a reprezenta un set anumit de situații și evenimente; mărimea unei narațiuni (sau a unei părți din ea), în raport cu situațiile și evenimentele povestite. ¶Brooks, Warren 1959. Vezi și DURATĂ, VITEZĂ.

scenariu. Vezi SCRIPT.

scenă [*scene*]. Un TEMPO narativ canonic; împreună cu ELIPSA, PAUZA, SEGMENTAREA și REZUMATUL, una din VITEZELE narative fundamentale. Cînd există un fel de echivalență între un segment narativ și NARATUL pe care îl reprezintă (ca în DIALOG, de ex.), cînd (se consideră că) TIMPUL DISCURSULUI este egal cu TIMPUL ISTORIEI, avem scena. ¶Echivalența convențională între segmentul narativ și narat este de obicei marcată de absența (relativă a) medierii naratoriale, de accentul pe acțiunea pas-cu-pas, de detalierea atentă a evenimentelor specifice, de folosirea preteritului în defavoarea imperfectului, de preferința

pentru verbe de acţiune în defavoarea verbelor durative etc. ¶Scena (DRAMA) este opusă în mod tradiţional rezumatului (PANORAMA). ¶Chatman 1978; Genette 1980; Prince 1982. Vezi şi DURATĂ, RITM.

schemă [*schema*]. Un cadru semantic global reprezentînd diverse aspecte ale realităţii şi favorizînd percepţia şi înţelegerea acestor aspecte (sau a unor aspecte legate de ele) (Bartlett). ¶Se consideră adesea că schemele sînt echivalente cu CADRELE, PLANURILE şi SCRIPTELE, dar s-au propus şi distincţii sugestive: o schemă este un motiv conexat din punct de vedere temporal şi ordonat din punct de vedere serial (schema unei „case", de ex., ar reprezenta ordinea în care se construiesc casele sau, altfel, ordinea în care oamenii le vizitează sau inspectează); un plan este o schemă direcţionată spre un scop; iar un script este un plan stereotip. ¶Bartlett 1932; Beaugrande 1980.

schemă narativă [*narrative schema*]. Un CADRU general, în funcţie de care se organizează NARAŢIUNEA. ¶Potrivit schemei narative canonice, după ce se deranjează o ordine anumită a lucrurilor, se stabileşte un CONTRACT între REMITENT şi SUBIECT pentru a crea o nouă ordine, sau a o reinstaura pe cea veche (MANIPULARE). Subiectul, care a fost calificat prin contract în raport cu axa de dorinţă, obligaţie, cunoaştere şi/sau capacitate (COMPETENŢĂ), trece printr-un număr de ÎNCERCĂRI pentru a-şi îndeplini partea sa din contract (PERFORMANŢĂ) şi este răsplătit (sau pedepsit) de REMITENT (RECOMPENSĂ). ¶Greimas 1970 [1975], 1983a; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983; Larivaille 1974.

scop [*goal*]. O stare finală dezirabilă din punctul de vedere al personajului. GRAMATICILE POVESTIRII consideră povesti-

rea ca fiind constituită dintr-o serie de EPISOADE care îl aduc pe un personaj mai aproape sau mai departe de un scop, prin atingerea sau neatingerea unui SCOP SECUNDAR. ¶Beaugrande 1980; Black, Bower 1980; Rumelhart 1975; Thorndyke 1977.

scop secundar [*subgoal*]. O STARE intermediară în planul (unui personaj) de a ajunge la un SCOP dorit. ¶Beaugrande 1980; Black, Bower 1980; Rumelhart 1975; Thorndyke 1975. Vezi şi GRAMATICA POVESTIRII.

script [*script*]. O reprezentare a cunoaşterii, ale cărei elemente sînt văzute ca instrucţiuni legate de buna îndeplinire a anumitor roluri (Schank, Abelson). Scriptul unui „restaurant", de pildă, conţine instrucţiuni pentru client, chelner, casier, ş.a.m.d. ¶Deşi scriptele sînt frecvent considerate a fi echivalente CADRELOR, PLANURILOR şi SCHEMELOR, ele sînt mai corect descrise ca fiind stereotipe şi direcţionate spre un scop. ¶Beaugrande 1980; Schank, Abelson 1977.

secvenţă [*sequence*]. O unitate componentă a NARAŢIUNII care e capabilă să funcţioneze în ea însăşi ca o naraţiune; o serie de situaţii şi evenimente, ultimul din ele constituind o repetiţie parţială a primei/primului, o SECVENŢĂ DE SOSIRE. În „Ion era fericit, şi Suzana era nefericită; apoi Suzana a întîlnit-o pe Flora şi trăi fericită; apoi Ioana l-a întîlnit pe Petru şi trăi nefericită", „Suzana era nefericită; apoi Suzana a întîlnit-o pe Flora şi trăi fericită" constituie o secvenţă, ca şi „Ioana era fericită; apoi Ioana l-a întîlnit pe Petru şi trăi nefericită". Combinaţia de secvenţe prin CUPLAJ, INSERŢIE şi ECHIVALENŢĂ produce POVESTIRI COMPLEXE. ¶O secvenţă elementară – TRIADĂ (Bremond) – e formată din trei termeni sau FUNCŢII corespunzînd celor trei stadii ale unui proces:

virtualitate (situaţia care deschide o posibilitate), actualizarea posibilităţii şi finalizarea. ¶Barthes 1975; Bremond 1973 [1981]; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Greimas 1970 [1975], 1971, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Prince 1982; Todorov 1981. Vezi şi PROPOZIŢIE SIMPLĂ, TRANSFORMARE.

secvenţă de sosire [*transform*]. Şirul care rezultă din aplicarea TRANSFORMĂRII la un anumit şir sau seturi de şiruri. Dat fiind un şir de situaţii şi evenimente „A-apoi-B-apoi-C", "C-înainte de C-A-apoi-B" poate fi secvenţa sa de sosire, rezultînd din aplicarea unei transformări a ordinii la secvenţa de pornire (cf. „Ea fusese săracă; apoi cîştigă la loterie; apoi se îmbogăţi" şi „Se îmbogăţi. Înainte de a se îmbogăţi, fusese săracă, apoi cîştigă la loterie"). ¶Termenul „secvenţă de sosire" a fost împrumutat din gramatica generativ-transformaţională. ¶Prince 1973. Vezi şi REGULĂ TRANSFORMAŢIONALĂ.

segmentare [*stretch*]. Un TEMPO narativ canonic (Chatman); împreună cu ELIPSA, PAUZA, SCENA şi REZUMATUL, una din VITEZELE narative fundamentale. Cînd (se consideră că) TIMPUL DISCURSULUI e mai mare decît TIMPUL ISTORIEI, cînd (se simte că) un segment narativ e prea lung pentru NARATUL pe care îl reprezintă, cînd un text narativ (sau o parte din el) relativ lung corespunde unui timp narat relativ scurt (unei acţiuni narate care este de obicei completată într-un timp scurt), avem segmentarea (*Întîmplarea de la podul Owl Creek*). ¶Dacă rezumatul acoperă arcul vitezelor dintre scenă şi elipsă, segmentarea acoperă arcul vitezelor dintre pauză şi scenă. ¶Chatman 1978; Genette 1980; Prince 1982. Vezi şi DURATĂ, MIŞCARE LENTĂ.

sem [*seme*]. **1.** O trăsătură semantică elementară (Greimas); o unitate de semnificații minimale. Înțelesul cuvîntului *mînz*, bunăoară, este produsul unor seme ca „ecvestru", „tînăr", „mascul" etc. **2.** O unitate a CODULUI SEMIC (Barthes); un SEMNIFICAT conotativ; un element care conotează o anumită trăsătură de caracter (sau peisaj). Fie un personaj de parte bărbătească cu gene alungite și voce moale și care mușcă și zgîrie cînd se bate; se poate spune că lungimea genelor, moliciunea vocii și zgîriatul sau mușcatul funcționează ca seme ale feminității. ¶Barthes 1974 [1987]; Chatman 1978; Culler 1975; Greimas 1983b; Greimas, Courtés 1982; Rastier 1973.

semem [*sememe*]. **1.** Setul de SEME recognoscibile într-un anumit cuvînt sau morfem (Pottier). **2.** O accepție particulară a unui anumit cuvînt (Greimas). Cuvîntul *cavaler*, de exemplu, aduce la un loc mai multe sememe, întrucît înseamnă „nobil", „posesor al unei decorații", „tînăr necăsătorit". ¶Greimas 1983b; Greimas, Courtés 1982; Pottier 1964; Rastier 1973.

semn [*sign*]. **1.** În terminologia saussuriană, o entitate social constituită, care leagă o imagine perceptibilă (sau SEMNIFICANT) de un concept (sau SEMNIFICAT), aceștia neexistînd în afara relației lor reciproce. Semnul *cîine*, de exemplu, leagă o serie de mărci vizibile de conceptul „cîine". **2.** O entitate care reprezintă o altă entitate. ¶Saussure 1966 [1998].

semn metanarativ [*metanarrative sign*]. Într-o narațiune, un semn care se referă explicit la (unul din) CODURILE (sau unul din subcodurile) în funcție de care semnifică narațiunea; un semn sprijinindu-se pe un alt semn considerat ca un element în codul care încadrează narațiunea unde apar amîndouă. ¶Semnul metanarativ comentează explicit o unitate narativă *x* și oferă un răspuns la întrebări ca: „Ce

înseamnă *x* în (sub)codul în funcție de care se desfășoară narațiunea?", „Ce este *x* în (sub)codul folosit?", sau „Cum funcționează *x* în (sub)codul potrivit căruia se poate înțelege narațiunea?". În „Ion l-a lovit pe Ilie, iar Ilie l-a lovit și el. Această luptă a durat doar cîteva clipe", de exemplu, „această luptă" constituie un semn metanarativ și, mai exact, unul metaproairetic: el comentează explicit înțelesul lui „Ion l-a lovit pe Ilie, iar Ilie l-a lovit și el" în funcție de un COD PROAIRETIC. ¶Prince 1977, 1982. Vezi și METANARAȚIUNE, COD NARATIV.

semnificant |***signifier***|. Dimensiunea perceptivă a unui SEMN. Un semnificant (*signifiant*) e legat de un SEMNIFICAT (*signifié*) și nu există în afara relației cu acesta din urmă. ¶Saussure 1966 [1998].

semnificat |***signified***|. Dimensiunea conceptuală a unui SEMN. Un semnificat (*signifié*) e legat de un SEMNIFICANT (*signifiant*) și nu există în afara relației cu acesta din urmă. ¶Saussure 1966 [1998].

set de dislocare |***displacement set***|. Mulțimea formată din (1) o propoziție *p*, într-o frază, și (2) propozițiile înainte de care sau după care se poate plasa *p* în acea frază, fără a schimba interpretarea semantică. În „Ion a ieșit să-i salute pe cei doi. Bărbatul s-a oprit din discuție și femeia a început să zîmbească. Ion a ajuns la concluzia că sînt simpatici", setul de dislocare pentru „Bărbatul s-a oprit din discuție" este „Bărbatul s-a oprit din discuție și femeia a început să zîmbească". ¶Labov, Waletzky 1967 [1981]. Vezi și PROPOZIȚII COORDONATE, PROPOZIȚIE INDEPENDENTĂ, PROPOZIȚIE NARATIVĂ, PROPOZIȚIE RESTRÎNSĂ.

set de permutare. Vezi SET DE DISLOCARE.

sferă de acţiuni [*sphere of action*]. Setul de FUNCŢII corespunzînd unui anume ROL sau DRAMATIS PERSONA (Propp). Se pot delimita şapte sfere de acţiuni: (1) sfera acţiunilor RĂUFĂCĂTORULUI: prejudicierea, lupta, urmărirea; (2) sfera acţiunilor donatorului: prima funcţie a DONATORULUI (transmiterea uneltei năzdrăvane), înzestrarea eroului cu unealta năzdrăvană; (3) sfera acţiunilor AJUTORULUI: deplasarea spaţială a eroului, lichidarea nenorocirii sau lipsei, salvarea eroului urmărit, soluţionarea încercărilor, transfigurarea eroului; (4) sfera acţiunilor fetei de împărat (PERSONAJUL CĂUTAT) şi ale tatălui ei: impunerea încercărilor grele, însemnarea, demascarea, recunoaşterea, pedepsirea celui de-al doilea răufăcător, căsătoria (fata de împărat şi tatăl ei nu sînt uşor de delimitat în raport cu funcţiile; de obicei, tatăl este cel care porunceşte încercări grele EROULUI şi tot el este cel care îl pedepseşte pe FALSUL EROU, fata de împărat fiind aceea care se căsătoreşte cu eroul); (5) sfera acţiunilor TRIMITĂTORULUI: momentul de legătură; (6) sfera acţiunilor eroului: plecarea, reacţia la cererile donatorului, căsătoria (prima funcţie – plecarea sa în căutare – îl caracterizează pe eroul-căutător, mai curînd decît pe eroul-victimă; (7) sfera acţiunilor falsului erou: plecarea, reacţia şi – caracteristice pentru falsul erou – pretenţiile neîntemeiate. ¶O sferă de acţiuni coincide perfect cu PERSONAJUL, sau include mai multe personaje. Invers, unul şi acelaşi personaj figurează în mai multe sfere de acţiuni. ¶Propp 1968 [1970]. Vezi şi ACTANT.

sfîrşit [*end*]. Întîmplarea finală dintr-o INTRIGĂ sau ACŢIUNE. Sfîrşitul urmează, dar nu este urmat de alte întîmplări şi deschide o stare de stabilitate (relativă). ¶Cercetătorii NARA-

ȚIUNII au arătat că sfîrșitul ocupă o poziție determinantă din pricina luminii pe care o aruncă (sau o poate arunca) asupra înțelesului evenimentelor care au dus spre el. Sfîrșitul funcționează ca o condiție (parțială), ca o forță magnetică, ca principiu organizator al narațiunii: citirea (procesarea) unei narațiuni este, între alte lucruri, o așteptare a sfîrșitului, iar natura sfîrșitului e legată de natura narațiunii. ¶Aristotle 1968 [1965]; Benjamin 1969 [2002]; Brooks 1984; Genette 1968 [1978]; Kermode 1967; Martin 1986; Prince 1982; Ricoeur 1985. Vezi și ÎNCEPUT, MIJLOC, NARATIVITATE.

silepsă [*syllepsis*]. Un grupaj de situații și evenimente guvernat de un principiu non-cronologic (spațial, tematic etc.), și nu de unul cronologic. În „Își amintea foarte bine de vremurile acelea. Băuse cantități uriașe de cola; flirtase cu o mulțime de fete și mai și citise ceva", reprezentarea evenimentelor amintite constituie o silepsă. ¶Genette 1980. Vezi și ORDINE.

simultaneitate [*simultaneism*]. Redarea concomitentă, prin ORCHESTRARE, a cel puțin două seturi de situații și evenimente care au loc simultan (*Manhattan Transfer* din trilogia *SUA*). ¶Beach 1932; Magny 1972.

sinele secund al autorului [*author's second self*]. ¶Tillotson 1959. Vezi AUTOR IMPLICAT.

sinopsă [*abstract*]. Partea dintr-o NARAȚIUNE care conține SCOPUL sau orientarea principală. Dacă se consideră că o narațiune constituie o serie de răspunsuri la anumite întrebări, sinopsa este acel constituent al său care răspunde la întrebările „Despre ce a fost această narațiune?" și „De ce a fost povestită această narațiune?". ¶Labov 1972; Pratt 1977.

sintagmă [*syntagm*]. O secvenţă guvernată de reguli aducînd împreună cel puţin două unităţi de acelaşi tip. În „Ioana roşi", cuvintele „Ioana" şi „roşi" formează o sintagmă, la fel ca şi sunetele /dž/, /el/ şi /n/, în timp ce cuvîntul „Ioana" şi sunetul /b/ nu formează o sintagmă. ¶Într-o primă versiune a modelului greimasian al naraţiunii, s-au identificat trei tipuri de sintagme narative fundamentale: tipul performativ (referitor la încercări şi lupte), contractual (ţinînd de stabilirea şi întreruperea contractelor) şi disjuncţional (presupunînd diverse feluri de mişcări şi permutări, de plecări şi reveniri. ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Greimas 1970 [1975]; Greimas, Courtés 1982; Saussure 1966 [1998]. Vezi şi PARADIGMĂ.

situarea în intrigă [*complication*]. **1.** Partea dintr-o naraţiune care urmează după EXPOZIŢIUNE şi duce la DEZNODĂMÎNT; MIJLOCUL unei ACŢIUNI; PUNERE ÎN INTRIGĂ; DESFĂŞURAREA ACŢIUNII. **2.** Într-o structură tradiţională a INTRIGII, ACŢIUNEA ASCENDENTĂ (de la EXPOZIŢIUNE la PUNCTUL CULMINANT). **3.** În cuvintele lui Propp, FUNCŢIILE VIII-XI: prejudicierea sau lipsa, mijlocirea, contraacţiunea incipientă şi plecarea. **4.** În termeni aristotelici, situaţia de dinaintea ÎNCEPUTULUI unei acţiuni; *desis*. ¶Aristotle 1968 [1965]; Brooks, Warren 1959; Freytag 1894; Propp 1968 [1970]. Vezi şi PIRAMIDA LUI FREYTAG.

situaţie finală. Vezi SECVENŢĂ DE SOSIRE.

situaţie narativă [*narrative situation*]. Procesul de mediere prin care se prezintă NARATUL. Stanzel a caracterizat felurile şi gradele de „mediere" dintr-o naraţiune folosind categoriile de PERSOANĂ, MOD şi PERSPECTIVĂ. (Există un NARATOR HETERODIEGETIC, sau unul HOMODIEGETIC?

Situaţiile şi evenimentele narate sînt prezentate panoramic – să spunem, prin prisma unui NARATOR EXPUS – sau scenic, prin prisma unui personaj-REZONER? PUNCTUL DE VEDERE e localizat în PROTAGONISTUL povestirii sau în centrul său de acţiune, sau e plasat în afara povestirii sau a centrului ei de acţiune?) El a identificat trei situaţii narative fundamentale: AUCTORIALĂ (*auktoriale Erzählsituation*), în care domină perspectiva exterioară; FIGURALĂ sau PERSONALĂ (*personale Erzählsituation*), în care domină modul rezonerului; şi PERSOANA ÎNTÎI (*ich Erzählsituation*), în care domină un narator homodiegetic. ¶Într-o discuţie mai recentă în care defineşte situaţia narativă în raport cu persoana (narator homodiegetic, sau heterodiegetic), FOCALIZAREA (zero, exterioară, sau internă) şi NIVELUL NARATIV (EXTRADIEGETIC sau INTRADIEGETIC), Genette caracterizează douăsprezece situaţii narative diferite. El subliniază şi faptul că s-ar putea caracteriza mult mai multe naraţiuni dacă se iau în calcul categorii precum DISTANŢA, sau relaţia temporală a NARAŢIEI cu naratul. ¶Cohn 1981; Genette 1983; Lintvelt 1981 [1984]; Stanzel 1964, 1971, 1984. Vezi şi CENTRUL NARAŢIEI.

situaţie narativă auctorială [***authorial narrative situation/auktoriale Erzählsituation***]. O SITUAŢIE NARATIVĂ caracterizată de omniscienţa unui NARATOR care nu participă la situaţiile şi evenimentele povestite (*Tom Jones, Povestea a două oraşe, Bîlciul deşertăciunilor, Eugénie Grandet*). Împreună cu SITUAŢIILE NARATIVE LA PERSOANA ÎNTÎI şi FIGURALĂ, situaţia narativă auctorială (*auktoriale Erzählsituation*) este unul din cele trei tipuri de bază din clasificarea lui Stanzel. ¶Stanzel 1964, 1971, 1984.Vezi şi DISCURS AUCTORIAL, NARATOR OMNISCIENT, VIZIUNE, FOCALIZARE ZERO.

situaţie narativă figurală [***figural narrative situation/ personale Erzählsituation***]. În viziunea lui Stanzel, unul din cele trei tipuri de bază ale SITUAŢIEI NARATIVE, împreună cu SITUAŢIA NARATIVĂ AUCTORIALĂ (*auktoriale Erzählsituation*) şi SITUAŢIA NARATIVĂ LA PERSOANA ÎNTÎI (*Ich Erzählsituation*). SITUAŢIA NARATIVĂ figurală (sau personală) (*personale Erzählsituation*) e caracterizată de FOCALIZARE INTERNĂ (şi de un NARATOR care nu-i participant la situaţiile şi evenimentele povestite: *Ambasadorii*). ¶Stanzel 1964, 1971, 1984.

situaţie narativă la persoana întîi [***first-person narrative situation/Ich Erzählsituation***]. În viziunea lui Stanzel, unul din cele trei tipuri de bază ale SITUAŢIEI NARATIVE, împreună cu SITUAŢIA NARATIVĂ AUCTORIALĂ (*auktoriale erzählsituation*) şi SITUAŢIA NARATIVĂ FIGURALĂ (*personale erzählsituation*). Situaţia narativă la persoana întîi (*Ich erzählsituation*) e caracterizată de un narator care participă la situaţiile şi evenimentele povestite (*Marile speranţe, Moll Flanders*). ¶Stanzel 1964, 1971, 1984. Vezi şi NARAŢIUNE HOMODIEGETICĂ.

situaţie narativă personală [***personal narrative situation / personale Erzählsituation***]. Vezi SITUAŢIE NARATIVĂ FIGURALĂ. ¶Stanzel 1964, 1971, 1984.

situaţie-şablon [***stock situation***]. O situaţie convenţională; un set standard de stări şi evenimente. Situaţiile-şablon merg de la particular (de ex., semnul din naştere care dezvăluie rudenia) la general (genul de INTRIGĂ de la sărăcie la bogăţie). Unele sînt considerate a fi mai mult arhetipale decît pur şi simplu convenţionale (de ex., felul de povestire despre moarte şi renaştere). ¶Holman 1972.

soare [*sun*]. Unul din cele şase ROLURI sau FUNCŢII fundamentale izolate de Souriau (în studiul său dedicat posibilităţilor dramei). Soarele (analog OBIECTULUI de la Greimas şi PERSONAJULUI CĂUTAT de la Propp) este reprezentarea obiectului dorit şi orientează acţiunea EROULUI. ¶Scholes 1974; Souriau 1950. Vezi şi ACTANT.

spaţiu [*space*]. Locul sau locurile în care au loc situaţiile şi evenimentele reprezentate (MEDIUL ÎNCONJURĂTOR, spaţiul istoriei) şi INSTANŢA (INSTANŢELE) POVESTITOARE. ¶Deşi este posibil de narat fără referinţă la spaţiul povestirii, spaţiul instanţei narative sau relaţiile dintre ele („Ion a mîncat; apoi se culcă"), spaţiul poate juca un rol important în naraţiune; iar trăsăturile sau legăturile între locurile mai sus-menţionate pot fi semnificative şi pot funcţiona tematic, structural, sau ca un procedeu de CARACTERIZARE. Dacă un narator ar nara de pe un pat de spital, bunăoară, ar însemna că-i pe moarte şi trebuie să se grăbească pentru a-şi completa NARAŢIA. În plus, ne putem gîndi la naraţiuni în care spaţiul instanţei naratoare e sistematic opus spaţiului NARATULUI (narez dintr-o celulă de închisoare evenimente care au avut loc în libertate); sau naraţiuni în care cel dintîi e tot mai depărtat, sau tot mai apropiat şi diferit de cel de-al doilea, şi în care, în consecinţă, naraţia este mai mult sau mai puţin precisă (încep să narez în Philadelphia evenimente care au avut loc în New-York; îmi continui naraţiunea la Princeton; şi o termin la New-York); sau naraţiuni în care diversele locuri unde au loc evenimentele narate sînt reprezentate cu mai multe sau mai puţine amănunte, potrivit diferitelor puncte de vedere; ş.a.m.d. ¶Bal 1977, 1985; Bonheim 1982; Bourneuf, Ouellet 1975; Chatman 1978; Hamon 1981, 1982; Prince 1982; Zoran 1984. Vezi şi DESCRIERE.

specificaţie [*specification*]. Ritmul recurenţei evenimentului sau a setului de evenimente într-o NARAŢIUNE ITERATIVĂ. În „Ion făcea duş o dată pe săptămînă", seria are o specificaţie de o zi din şapte. ¶Specificaţia poate fi nedefinită („Ion făcea *adesea* un duş rece"), sau definită („Ion făcea un duş rece în *fiecare luni*"). Ea mai poate fi simplă („Maria mergea la cinema *din două în două zile*"), sau complexă (cînd se combină două sau mai multe modele de recurenţă: *În fiecare vară*, *duminicile*, Maria mergea la cinema"). ¶Genette 1980.

stare [*state*]. Condiţia unui sistem (sau a unei părţi din el) la un anumit punct de operare; un set de elemente caracterizate de un număr de însuşiri şi relaţii la un anume timp sau loc; o situaţie. NARAŢIUNEA este reprezentarea uneia sau mai multor schimbări ale stării de lucruri. ¶Beaugrande 1980; van Dijk 1974-75; Genot 1979. Vezi şi EVENIMENT, MOTIV, ASERŢIUNE STATICĂ.

stare-ţintă [*goal-state*]. Vezi SCOP.

statut [*status*]. Relaţia între NARATOR şi actul de NARARE. Împreună cu CONTACTUL şi POZIŢIA, statutul este una din cele trei relaţii de bază în funcţie de care se structurează PUNCTUL DE VEDERE. ¶Lanser 1981.

stil direct [*direct style*]. Vezi DISCURS DIRECT.

stil-direct liber [*free direct style*]. Vezi DISCURS-DIRECT LIBER.

stil indirect [*indirect style*]. Vezi DISCURS INDIRECT.

stil-indirect liber [*free indirect style/style indirect libre*]. ¶Bally 1912. Vezi DISCURS-INDIRECT LIBER.

strategie dramatică [*dramatic treatment*]. În terminologia lui James, redarea scenică de situații și evenimente și, mai exact, de vorbire și comportament. ¶H. James 1972. Vezi și DRAMĂ, PANORAMĂ, STRATEGIE PICTURALĂ.

strategie narativă [*narrative strategy*]. În povestirea unei narațiuni, setul de procedee narative adoptate sau de mijloace narative folosite pentru a realiza un anume scop. ¶Souvage 1965.

strategie picturală [*pictorial treatment*]. În terminologia lui James: în opoziție cu STRATEGIA DRAMATICĂ, o prezentarea non-scenică a opiniei unui personaj despre situații și evenimente; TABLOU. ¶H. James 1972; Lubbock 1965.

structură [*structure*]. Rețeaua de relații care apar între diverșii constituenți ai unui întreg, ca și între fiecare constituent și întreg. Dacă o narațiune este definită ca având ISTORIE și DISCURS, de exemplu, structura sa este rețeaua de relații dintre istorie și discurs, istorie și narațiune, discurs și narațiune. ¶Chatman 1978; Greimas, Courtés 1982; Piaget 1970 [1973].

structură acronică [*achronic structure*]. O secvență de evenimente opusă unui eveniment izolat și caracterizată de ACRONIE (cf. Plimbările lui Marcel spre Méséglise și familia Guermantes, în prima parte a romanului *În căutarea timpului pierdut*). ¶Genette 1980. Vezi și ORDINE, SILEPSĂ.

structură de adîncime. Vezi STRUCTURĂ PROFUNDĂ.

structură de suprafață [*surface structure*]. Modul specific în care se realizează structura profundă sau de susținere a unei narațiuni: structura de suprafață e legată de STRUCTURA PROFUNDĂ printr-un set de operații sau TRANSFORMĂRI; MICROSTRUCTURA narațiunii. În modelul greimasian al narațiunii, de exemplu, dacă ACTANȚII și relațiile actanțiale sînt elemente ale structurii profunde, ACTORII și relațiile actoriale se găsesc la nivelul structurii de suprafață. În alte modele de narațiune, dacă s-ar putea spune că structura profundă corespunde ISTORIEI, s-ar putea spune că structura de suprafață corespunde DISCURSULUI (sau inscripționării povestirii). ¶Termenul și conceptul au fost adaptate de la Chomsky și gramatica generativ-transformațională. ¶Chomsky 1965 [1969]; van Dijk 1972; Johnson, Mandler 1980. Vezi și GRAMATICĂ NARATIVĂ.

structură profundă [*deep structure*]. Structura abstractă de susținere a narațiunii; MACROSTRUCTURA narațiunii. Structura profundă constă din reprezentări sintactico-semantice globale care determină înțelesul narațiunii, și se convertește în STRUCTURA DE SUPRAFAȚĂ printr-un set de operații sau de TRANSFORMĂRI. În modelul greimasian al narațiunii, de exemplu, dacă ACTANȚII și relațiile actanțiale sînt elemente ale structurii profunde, ACTORII și relațiile actoriale se găsesc la nivelul structurii de suprafață. În alte modele ale narațiunii, dacă se spune că structura profundă corespunde ISTORIEI, se spune și că structura de suprafață corespunde DISCURSULUI. ¶Termenul și conceptul au fost adaptate de Chomsky și gramatica generativ-transformațională. ¶Chomsky 1965; van Dijk 1972; Füger 1972; Johnson, Mandler 1980. Vezi și GRAMATICĂ NARATIVĂ.

structură superficială. Vezi STRUCTURĂ DE SUPRAFAȚĂ.

subiect [*sjužet / subject*]. În terminologia formalistă rusă, setul de situaţii şi evenimente narate în ordinea prezentării lor pentru un destinatar (în opoziţie cu FABULA); aranjamentul întîmplărilor; MYTHOS; INTRIGĂ. ¶Chatman 1978; Ejxenbaum 1971b [1983]; Erlich 1965.

subiect [*subject*]. Un ACTANT sau ROL fundamental la nivelul structurii narative profunde, în modelul greimasian. SUBIECTUL (analog EROULUI de la Propp şi LEULUI de la Souriau) caută OBIECTUL. La nivelul unei structuri narative superficiale, el este concretizat ca PROTAGONIST. ¶Greimas 1970 [1975], 1983a, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983. Vezi şi MODEL ACTANŢIAL, ROL ACTANŢIAL, ANTISUBIECT, AUXILIANT, SCHEMĂ NARATIVĂ, PARCURS NARATIV.

substanţă [*substance*]. În concepţia lui Hjelmslev: în opoziţie cu FORMA, realitatea (materială sau semantică) constituită din cele două planuri ale unui sistem semiotic (planul EXPRESIEI şi planul CONŢINUTULUI). ¶În cazul naraţiunii, se poate spune că substanţa expresiei este echivalentă cu mediile de MANIFESTARE narativă (limbă, film etc.), iar substanţa conţinutului este echivalentă cu setul de entităţi şi evenimente care pot fi reprezentate de o naraţiune. ¶Chatman 1978; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Hjelmslev 1954, 1961 [1967]. Vezi şi DISCURS, MEDIU NARATIV, POVESTIRE.

surpriză [*surprise*]. Sentimentul care se obţine cînd aşteptările legate de ce se va întîmpla sînt încălcate de ceea ce se întîmplă de fapt. Producerea surprizei se consideră cu adevărat efectivă atunci cînd ceea ce se întîmplă, de fapt, este temeinic fundamentat în ceea ce s-a întîmplat mai devreme,

deşi lucrul acesta compromite aşteptările. ¶Jocul reciproc al surprizei şi SUSPANSULUI constituie în mod tradiţional o trăsătură importantă a unei bune intrigi. ¶Chatman 1978.

suspans [*suspense*]. Un sentiment sau o stare de spirit care decurge din nesiguranţa parţială şi temătoare legată de evoluţia sau rezultatul unei acţiuni, în special în cazul uneia care implică un personaj pozitiv. Avem suspans, de exemplu, atunci cînd este posibil un anumit rezultat dar, dacă se va ajunge la acest rezultat nu e clar, sau atunci cînd un rezultat anumit este cunoscut, dar nu se ştie cum şi cînd se va ajunge la el. ¶Suspansul depinde adesea de PREFIGURĂRI şi, mai general, de tematizări, suspiciuni şi răspunsuri suspendate, structurate în funcţie de CODUL HERMENEUTIC. ¶Bal 1985; Barthes 1974 [1987]; Chatman 1978; Rabkin 1973; Sternberg 1978. Vezi şi HERMENEUTEM, SURPRIZĂ.

T

tablou [*picture*]. O redare non-scenică a conştientizării unei situaţii realizate de un personaj oarecare. În *Ambasadorii*, avem un tablou în care Strether îl vede prima oară pe Chad. ¶În terminologia lui James, tabloul se contrapune DRAMEI (care redă scenic vorbirea şi comportamentul personajelor). ¶H. James 1972; Lubbock 1965.

temă [*theme*]. O categorie macrostructurală semantică sau un CADRU cognitiv detaşabil din (sau permiţînd unificarea) elemente textuale distincte (şi discontinue), care (se spune că) îl ilustrează şi exprimă entităţile mai generale şi mai abstracte (idei, gînduri etc.) pe care (se poate considera că) un text sau o parte a sa le descrie. ¶O temă ar trebui deosebită de alte feluri de categorii sau cadre macrostructurale, care şi ele leagă sau permit legarea elementelor textuale şi arată despre ce este (parţial) vorba într-un text sau un segment al său: este mai degrabă un cadru-„idee" decît, de exemplu, un cadru-acţiune (INTRIGĂ), sau un cadru al existentului (PERSONAJ, MEDIU ÎNCONJURĂTOR). ¶În plus, o temă ar trebui deosebită de MOTIV, acesta din urmă fiind o unitate mai specifică şi mai concretă şi de TOPOS, constituit (mai curînd decît ilustrat) de un complex specific de motive. ¶În fine, tema unei lucrări ar putea fi deosebită de TEZA sa (doctrina pe care o susţine). Spre deosebire de cea de-a doua, prima nu avansează un răspuns, ci contribuie la punerea de întrebări: este mai curînd contemplativă decît asertorică. ¶Barthes 1974 [1987]; Beardsley 1958; Bremond

1985; Chatman 1983; van Dijk 1977; Daemmrich & Daemmrich 1986; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Falk 1967; N. Friedman 1975; Frye 1957 [1972]; Prince 1985; Rimmon-Kenan 1985; Wellek, Warren 1949 [1967]; Zholkovsky 1984.

tempo [*tempo*]. Ritmicitatea VITEZEI narative. ELIPSA, REZUMATUL, SCENA, SEGMENTAREA şi PAUZA sînt cele cinci tempouri majore într-o naraţiune. ¶Bentley 1946; Chatman 1978; Genette 1980.

text lizibil [*readerly text*]. Un text care se poate citi (sau decoda) în raport cu constrîngeri, convenţii şi coduri bine definite; un text adaptat la strategii ale lecturii (mai mult sau mai puţin stabilite). Textul lizibil (*texte lisible*) este un text moderat polisemic, un text plural parcimonios, un text parţial închis, în opoziţie cu TEXTUL SCRIPTIBIL (*texte scriptible*), care este infinit polisemic, triumfător plural, perfect deschis. Textele narative sînt lizibile de-ar fi şi numai pentru faptul că deţin semnificaţii în termenii unei logici a acţiunii (CODUL PROAIRETIC şi diversele sale constrîngeri). ¶Barthes 1974 [1987].

text scriptibil [*writerly text*]. Un text care nu se poate citi (sau decoda) în funcţie de constrîngeri, convenţii şi coduri bine definite; un text care nu este adaptat unor strategii de decodare (mai mult sau mai puţin) stabilite; un text care este (sau urmează a fi) scris, şi nu (deja) citit. Textul scriptibil (*texte scriptible*) este un text care semnifică în infinit de multe moduri (în toate direcţiile). În opoziţie cu TEXTUL LIZIBIL (*texte lisible*), el este plural la modul triumfător şi cu totul deschis. ¶Strict vorbind, termenul desemnează un ideal (paradoxal) şi nu poate caracteriza

textele narative, de-ar fi şi numai pentru că ele semnifică în raport cu o logică a acţiunii (CODUL PROAIRETIC şi diversele sale constrîngeri). Totuşi, el a ajuns să fie din ce în ce mai mult folosit în legătură cu textele neconvenţionale, inclusiv naraţiunile neconvenţionale. ¶Barthes 1974 [1987].

teză [*thesis*]. Doctrina sau contextul ideologic al unui text; vederile (filosofice, morale, politice) avansate de acel text. Teza unei lucrări ar putea fi deosebită de TEMA sa: ea avansează un răspuns în loc să pună întrebări şi cere să fii mai curînd de acord cu ea decît să-ţi pui întrebări legate de ea. Astfel, tema unui roman dat ar putea fi declinul aristocraţiei sudice, în timp ce teza ar putea fi regretul legat de declinul ei. ¶Beardsley 1958; Chatman 1983; Suleiman 1983.

timp [*time*]. **1.** Setul de relaţii temporale – VITEZĂ, ORDINE, DISTANŢĂ etc. – între situaţiile şi evenimentele povestite şi povestirea lor, ISTORIE şi DISCURS, NARAT şi NARARE. **2.** Perioada sau perioadele în cursul cărora au loc situaţiile şi evenimentele prezentate (TIMPUL ISTORIEI, TIMPUL NARATULUI, TIMP POVESTIT), cît şi prezentarea lor (TIMPUL DISCURSULUI, TIMPUL NARĂRII, TIMPUL POVESTIRII). ¶Chatman 1978; Mendilow 1952; Metz 1974; Müller 1968; Prince 1982. Vezi şi DURATĂ, VITEZĂ, TIMP GRAMATICAL.

timp gramatical [*tense*]. **1.** O formă care trimite la o distincţie temporală. Psihologii, lingviştii şi teoreticienii literari (Bühler, Benveniste, Weinrich) argumentează frecvent că timpurile se pot grupa în două mari categorii: timpurile legate de sistemul DEICTIC „Eu – aici – acum", de situaţia ENUNŢULUI (de ex., perfectul prezent din limba engleză, care leagă o întîmplare trecută de timpul prezent), şi de timpurile nelegate de el (de ex., preteritul – el a mîncat

care se referă la o întîmplare trecută fără a o lega de timpul prezent). Naraţiunea privilegiază membrii celui de-al doilea grup (de ex., preteritul, dar şi imperfectul şi mai-mult-ca-perfectul, în opoziţie cu prezentul, perfectul prezent şi viitorul). ¶Benveniste 1971 [2000a]; Bronzwaer 1970; K. Bühler 1934; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Genette 1980; Todorov 1966 [1972a]; Weinrich 1964. Vezi şi UNIVERS COMENTAT, PRETERIT EPIC, UNIVERS NARAT.

timp povestit [*erzählte Zeit*]. TIMPUL ISTORIEI; arcul de timp acoperit de situaţiile şi evenimentele reprezentate (în opoziţie cu TIMPUL POVESTIRII). ¶Müller 1968. Vezi şi DURATĂ, VITEZĂ.

timpul discursului [*discourse time*]. Timpul alocat reprezentării NARATULUI; timpul NARĂRII; TIMPUL POVESTIRII. ¶Chatman 1978. Vezi şi DURATĂ, TIMPUL ISTORIEI, TIMP GRAMATICAL.

timpul istoriei [*story time*]. Perioada de timp în care are loc NARATUL; TIMP POVESTIT. ¶Chatman 1978. Vezi şi TIMPUL DISCURSULUI, DURATĂ.

timpul povestirii [*Erzählzeit*]. TIMPUL DISCURSULUI; timpul ocupat de reprezentarea situaţiilor şi evenimentelor (în opoziţie cu TIMPUL POVESTIT). ¶Müller 1968. Vezi şi DURATĂ, VITEZĂ.

tip [*type*]. Un personaj static ale cărui însuşiri sînt foarte puţine şi care constituie un caz-paradigmă de o anume calitate, atitudine sau rol (zgîrcitul, lăudărosul, femeia fatală, ipohondrul etc.). ¶Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Scholes, Kellogg 1966.

tip narativ actorial [*actorial narrative type*]. Clasă de NARAȚIUNI HOMODIEGETICE, sau HETERODIEGETICE caracterizată de FOCALIZARE INTERNĂ (*Foamea, Ambasadorii*). Împreună cu TIPURILE NARATIVE AUCTORIAL și NEUTRU, e una din cele trei clase de bază din tipologia lui Lintvelt. ¶Genette 1983; Lintvelt 1981 [1994]. Vezi și PUNCT DE VEDERE.

tip narativ auctorial [*auctorial narrative type*]. Clasa de NARAȚIUNI HOMODIEGETICE sau HETERODIEGETICE caracterizate de FOCALIZAREA ZERO (*Moby Dick, Bella, Eugénie Grandet, Tom Jones*). Împreună cu TIPURILE NARATIVE ACTORIAL ȘI NEUTRU, este una din cele trei clase de bază din tipologia lui Lintvelt. ¶Genette 1983; Lintvelt 1981 [1994]. Vezi și PUNCT DE VEDERE.

tip narativ neutru [*neutral narrative type*]. Un tip de narațiune caracterizată de FOCALIZARE EXTERIOARĂ. Împreună cu TIPURILE-NARATIVE AUCTORIAL și ACTORIAL, tipul narativ neutru (*Ucigașii*) este una din cele trei clase de bază din tipologia lui Lintvelt. ¶Genette 1983; Lintvelt 1981 [1994]. Vezi și NARAȚIUNE COMPORTAMENTISTĂ, MOD DRAMATIC, PUNCT DE VEDERE.

tipologia intrigii [*plot typology*]. Determinarea sistematică a tipurilor de INTRIGI potrivit similitudinilor structurale sau de altă natură. De exemplu, intrigile pot fi euforice (norocoase: lucrurile se schimbă în bine), sau disforice (fatale: lucrurile se schimbă în rău), externe (bazate pe evenimente și trăiri exterioare), sau interne (bazate pe sentimente și tranzacții interioare), simple (lipsite de PERIPEȚIE și/sau RECUNOAȘTERE), sau complexe, epice (episodice, conexate lejer), sau dramatice (împletite strîns) ș.a.m.d. ¶Între încercările moderne de a avansa o tipologie a intrigilor relevante

pentru NARATOLOGIE sînt notabile în special cele ale lui Crane şi Friedman. Crane face o clasificare tripartită: intrigi de acţiune (implicînd o schimbare în situaţia protagonistului: *Fraţii Karamazov*), intrigi de personaj (implicînd o schimbare în caracterul moral al protagonistului: *Portretul unei doamne*) şi intrigi de gîndire (implicînd o schimbare în gîndirea şi sentimentele protagonistului: *Marius epicurianul*). ¶Friedman propune o clasificare mai amănunţită operînd şi alte distincţii: dacă protagonistul reuşeşte sau eşuează, dacă el este sau nu este responsabil şi atractiv, cum se presupune că acest complex de factori afectează sentimentele destinatarului: **1.** *Intrigi ale destinului*: (*a*) intriga acţiunii (organizată în jurul unei probleme şi al unei soluţii, frecventă în literatura de consum: *Insula comorilor*); (*b*) intriga patetică (un protagonist atractiv, dar slab, eşuează, iar sfîrşitul nefericit inspiră milă: *Tess D'Urberville*); (*c*) intriga tragică (un protagonist atractiv e responsabil de propriul nenoroc, drept care apare catharsis: *Oedip rege, Regele Lear*); (*d*) intriga punitivă (un protagonist antipatic, deşi parţial admirabil, eşuează: *Richard III*); (*e*) intriga sentimentală (un protagonist atractiv, dar slab sau pasiv, reuşeşte în cele din urmă: *Casa umbrelor, Anna Christie*); (*f*) intriga admiraţiei (un protagonist atractiv şi responsabil reuşeşte şi atrage respect şi admiraţie: *Tom Sawyer*); **2.** *Intrigi ale personajului*: (*a*) intriga maturizării (un protagonist atractiv, dar naiv se maturizează: *Portret al artistului în tinereţe, Marile speranţe, Portretul unei doamne*); (*b*) intriga reformării (un protagonist atractiv e responsabil de necazurile sale, dar se schimbă în bine: *Litera stacojie*); (*c*) intriga încercării (un protagonist eşuează în mod repetat şi renunţă la idealurile sale: *Pescăruşul, Unchiul Vania*); (*d*) intriga degenerării (un protagonist atractiv se schimbă în rău după o criză importantă: *Imoralul*); **3.** *Intrigi ale gîn-*

dirii: (*a*) intriga educației (gîndirea unui protagonist atractiv se îmbunătățește, dar nu se vede efectul acestei îmbunătățiri în comportamentul său: *Huckleberry Finn*); (*b*) intriga revelației (protagonistul ajunge să-și cunoască condiția: *Despre vrăjitoare* de Roald Dahl), (*c*) intriga afectivă (protagonistul se schimbă în atitudini și sentimente, dar nu și în filosofie: *Mîndrie și prejudecată*); (*d*) intriga dezamăgirii (protagonistul își pierde idealurile, ca și simpatia destinatarului, și sfîrșește în disperare sau moarte: *Marele Gatsby*). ¶Aristotle 1968 [1965]; Chatman 1968; Crane 1952; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; N. Friedman 1955a, 1975; Pavel 1985; A. Wright 1982.

tipuri de discurs [***types of discourse***]. Modurile de bază ale reprezentării gîndurilor și enunțurilor (vorbite sau scrise) ale unui personaj. S-au identificat următoarele categorii pe o scară în care mediera naratorială este descrescătoare: (1) DISCURS NARATIVIZAT; (2) DISCURS-INDIRECT INCIDENT (o varietate a DISCURSULUI TRANSPUS sau INDIRECT); (3) DISCURS-INDIRECT LIBER (o altă varietate de discurs transpus sau indirect); (4) DISCURS (DISCURS REPRODUS) DIRECT (INCIDENT); (5) discurs (DISCURS NEMEDIAT) DIRECT LIBER. ¶Chatman 1978; Genette 1980, 1983; McHale 1978; Rimmon-Kenan 1983.

ton [***tone***]. Atitudinea naratorului față de NARATAR și/sau situațiile și evenimentele prezentate, ca fiind transmise implicit sau explicit de narația sa. ¶Se poate considera că tonul e o funcție a DISTANȚEI. ¶Brooks, Warren 1959; Richards 1950.

topos. Orice dispoziție stabilă de MOTIVE care apar frecvent în textele (literare). Topoi ca *nebunul înțelept, copilul bătrîncios* și *locus amoenus* abundă în literatura apuseană.

¶Curtius 1973 [1970]; Ducrot, Todorov 1979 [1996]. Vezi şi TEMĂ.

tramă. Vezi INTRIGĂ.

transformare [*transformation*]. O operaţie care leagă două şiruri sau două nivele structurale în acelaşi text, sau două (cu şirurile înlăuntru) texte diferite. ¶După Todorov, de exemplu, o transformare este o relaţie care apare între două PROPOZIŢII SIMPLE care au în comun un PREDICAT şi poate fi simplă (implicînd adăugirea unui operator – modalitate, negaţie etc. – la un predicat de bază: „X mănîncă o tartină în fiecare zi" → „X nu mănîncă o tartină în fiecare zi"), sau complexă (implicînd grefarea unui predicat pe un predicat de bază: „X mănîncă o tartină în fiecare zi" → „X [sau Y] spune că X mănîncă o tartină în fiecare zi"). Între transformările simple există transformări de mod („X trebuie să mănînce o tartină în fiecare zi"), intenţie („X încearcă să mănînce o tartină în fiecare zi"), rezultat („X reuşeşte să mănînce o tartină în fiecare zi"), manieră („X se grăbeşte să mănînce o tartină în fiecare zi"), aspect („X continuă să mănînce o tartină în fiecare zi") şi stare („X nu mănîncă o tartină în fiecare zi"). Între transformările complexe există transformări de aparenţă („X [sau Y] pretinde că X mănîncă o tartină în fiecare zi"), cunoaştere („X [sau Y] ştie că X mănîncă o tartină în fiecare zi"), descripţie („X [sau Y] spune că X mănîncă o tartină în fiecare zi"), supoziţie („X [sau Y] suspectează că X mănîncă o tartină în fiecare zi"), subiectivizare („X [sau Y] crede că X mănîncă o tartină în fiecare zi") şi atitudine („Lui X [sau Y] îi place că X mănîncă o tartină în fiecare zi"). Ca o SECVENŢĂ narativă să fie completă, ea trebuie să conţină două propoziţii distincte într-o relaţie transformaţională. ¶După Greimas, transfor-

mările leagă şiruri intratextuale la acelaşi nivel structural. Ele sînt echivalente cu operaţiile de CONJUNCŢIE şi DISJUNCŢIE între SUBIECT şi OBIECT şi, mai general, ele duc de la o stare iniţială la una finală, care constituie contrariul sau contradictoriul acesteia (inversiunea sau negaţia sa). ¶Dacă, pentru Todorov şi Greimas, transformările sînt intratextuale şi apar la acelaşi nivel structural, pentru unii naratologi – îndeosebi cei ce au fost influenţaţi de gramatica generativ-transformaţională (van Dijk, Pavel, Prince etc.) – transformările sînt intratextuale, dar leagă (de obicei) două nivele structurale diferite (STRUCTURA PROFUNDĂ sau de susţinere a unei naraţiuni şi STRUCTURA DE SUPRAFAŢĂ). Mai exact, ele efectuează anumite schimbări (permutări de elemente, adăugiri, ştersături etc.) în anumite şiruri ale structurii profunde (sau SECVENŢE DE SOSIRE). De exemplu, dat fiind un şir analizabil ca „A-apoi-B-apoi-C", o transformare a ordinii care să opereze asupra sa ar duce la „C-înainte de C-A-apoi-B", iar o transformare a repetiţiei ar duce la „A-apoi-B-apoi-C-A repetat" (cf. „Fusese foarte fericit; apoi plecă din oraşul său; apoi se întristă", „Se întristă. Înainte de a se întrista, fusese fericit; apoi plecă din oraşul său" şi „Fusese foarte fericit; apoi plecă din oraşul său; apoi se întristă. Fusese foarte fericit"). Două sau mai multe structuri superficiale diferite ar putea decurge astfel din aceeaşi structură de susţinere. ¶Pe de altă parte, unii cercetători ai naraţiunii (şi, mai exact, ai basmelor şi miturilor) consideră transformările ca fiind operaţiuni intertextuale, şi nu intratextuale. După Propp, de exemplu, acţiunile specifice care concretizează FUNCŢIILE ce constituie componenţii fundamentali ai oricărui basm se pot schimba de la un basm (sau un set de basme) la altul, iar schimbările (care ar putea fi considerate ca urmînd o evoluţie istoricească determinată, cu fantasticul devenind raţional de pildă, sau cu eroicul

devenind umoristic) sînt numite transformări. La fel, potrivit lui Lévi-Strauss, pentru care un mit constă din toate versiunile sale, se poate spune că aceste versiuni sînt legate de transformări. ¶Van Dijk 1980; Ducrot, Todorov 1979 [1996]; Greimas 1970 [1975], 1971, 1983b; Greimas, Courtés 1982; Hénault 1983; Köngäs-Maranda & Maranda 1971; Lévi-Strauss 1963 [1978], 1965-71; Mandler, Johnson 1977; Pavel 1976, 1985; Prince 1973, 1982; Propp 1968 [1970], 1984 [1983]; Todorov 1978 [1980], 1981. Vezi şi GRAMATICĂ NARATIVĂ, REGULĂ TRANSFORMAŢIONALĂ.

translaţie în trecut [*cutback*]. O ANALEPSĂ, o ÎNTOARCERE ÎN TRECUT, o RETROSPECŢIE, o BUCLĂ TEMPORALĂ. ¶Brooks, Warren 1959. Vezi şi ORDINE.

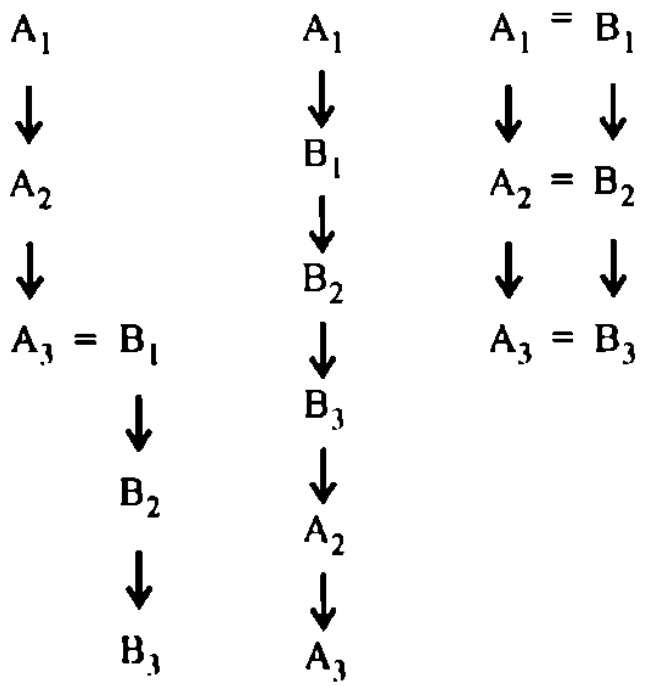
trăsătură [*trait*]. Calitatea sau însuşirea unui PERSONAJ care revine într-o serie de situaţii şi evenimente. ¶Chatman 1978. Vezi şi ATRIBUT, SEM.

triadă [*triad*]. O serie de trei unităţi sau FUNCŢII corespunzînd celor trei stadii fundamentale în desfăşurarea unui proces – (1) virtualitatea (deschiderea unei situaţii ca posibilitate); (2) actualizarea sau non-actualizarea posibilităţii; (3) finalizarea sau non-finalizarea şi constituind SECVENŢA narativă (minimală, atomică) elementară.

		Finalizare
Virtualitate	Actualizare	
		Non-finalizare
	Non-actualizare	

Mai precis, o secvenţă elementară dată ar putea consta din „prejudiciere, intervenţia eroului, victorie", iar o altă secvenţă ar putea consta din „prejudiciere, intervenţia eroului,

ușoc". ¶Într-o triadă, termenul posterior îl implică pe cel anterior, și nu invers: are loc o luptă, de exemplu, numai dacă s-a săvîrșit o prejudiciere, și avem o victorie numai dacă a avut loc o luptă. Pe de altă parte, fiecare termen anterior oferă o alternativă consecventă: o prejudiciere ar putea duce la o intervenție sau nonintervenție a eroului, iar lupta s-ar putea termina prin victorie sau înfrîngere. ¶Triadele se pot combina pentru a duce la secvențe mai complexe și, potrivit lui Bremond, modurile cele mai caracteristice de combinare sînt ÎNLĂNȚUIREA (succesiunea, *bout à bout*: închiderea unei secvențe constituie deschiderea situației ca virtualitate într-o altă secvență), INSERȚIA (*enclave*: o secvență este inserată în alta și particularizează sau detaliază una din primele sale două funcțiuni) și ECHIVALENȚA (*accolement*: aceeași secvență, considerată din două puncte de vedere diferite, constă din două seturi diferite de funcții, depinzînd de punctul de vedere adoptat).



¶Bremond 1973 [1981], 1980.

trimițător [*dispatcher*]. Unul din cele șapte ROLURI fundamentale pe care și le poate asuma un personaj (într-un basm), după Propp. Trimițătorul (analog cu REMITENTUL lui Greimas și BALANȚA lui Souriau) trimite EROUL în căutare. ¶Propp 1968 [1970]. Vezi și ACTANT, DRAMATIS PERSONA, SFERĂ DE ACȚIUNI.

triplare [*triplication/ trebling*]. Repetarea dublă, la nivelul NARATULUI, a unui eveniment (secvență de evenimente), sau mai multor evenimente (secvențe de evenimente). Un personaj, bunăoară, încalcă trei interdicții, sau îndeplinește trei sarcini dificile. ¶Triplarea apare des în literatura populară. ¶Propp 1968 [1970]. Vezi și DUBLARE.

turnură [*turning point*]. ACTUL sau ÎNTÎMPLAREA care este decisivă în a face ca un scop să fie, sau să nu fie tangibil. ¶Beaugrande 1980. Vezi și CRIZĂ.

u

univers comentat [*besprochene Welt*]. După Weinrich, una din cele două categorii distincte şi complementare ale universurilor textuale, cuprinzînd forme ca dialogul, poezia lirică, eseul critic, memorandumul politic şi procesul verbal ştiinţific şi, cel puţin în engleză, semnalat de folosirea prezentului, a prezent-perfectului şi a viitorului. În categoria universului comentat – opusă categoriei UNIVERS NARAT – DESTINATORUL şi DESTINATARUL sînt legaţi direct de ceea ce se descrie şi, firește, sînt implicaţi în aceasta. Distincţia operată de Weinrich între univers comentat şi univers narat este identică cu aceea între DISCURS şi ISTORIE (Benveniste) şi se înrudeşte cu distincţia făcută de Hamburger între POVESTIRE FACTUALĂ şi POVESTIRE FICŢIONALĂ. ¶Ricoeur 1985; Weinrich 1964. Vezi şi TIMP.

univers narat [*erzählte Welt*]. După Weinrich, una din cele două categorii distincte şi complementare de universuri textuale, cuprinzînd diverse feluri de naraţiune verbală şi, în limba română, semnalate de apariţia unor forme ca perfectul compus, perfectul simplu, imperfectul şi mai mult ca perfectul. Împreună cu categoria de univers narat, opusă categoriei de UNIVERS COMENTAT, DESTINATORUL şi DESTINATARUL nu se consideră şi nici nu par a fi direct legaţi sau/şi interesaţi de ceea ce se descrie. ¶Distincţia lui Weinrich între univers narat şi univers comentat e analoagă distincţiei lui Benveniste între ISTORIE şi DISCURS şi se leagă de distincţia lui Hamburger între POVESTIRE FICŢIO-

NALĂ şi POVESTIRE FACTUALĂ. ¶Ricoeur 1985; Weinrich 1964. Vezi şi TIMP GRAMATICAL.

univers narativ [*narrative world*]. Setul sau colecţia de MOTIVE dintr-o naraţiune dată sau dintr-o parte a sa, autentificate şi căpătînd astfel statutul de fapte. ¶Se poate face o distincţie între universul narativ real (sau absolut) şi unul posibil (sau relativ): primul constituie sfera „realităţii" pentru indivizii dintr-o naraţiune; cel de-al doilea rezultă din acte creatoare de univers şi/sau reprezentante de univers, cum ar fi convingerile formatoare, dorinţele, visele, prezicerile, sau imaginaţia (Ryan). ¶Doležel 1976; Ryan 1985. Vezi şi FUNCŢIE DE AUTENTIFICARE.

V

vedere din interior [*inside view*]. Reprezentarea minţii unui personaj. ¶Booth 1983 [1976]. Vezi şi AUTORITATE.

verbum dicendi [*verbum dicendi*]. Un verb care poate apărea într-o PROPOZIŢIE INCIDENTĂ. *Verba dicendi* (verbele zicerii) pot să apară în DISCURSUL DIRECT sau INDIRECT, constituind o clasă care este, de obicei, considerată ca incluzînd nu numai verbe de comunicare lingvistică („a spune", „a întreba", „a răspunde", „a jura", „a striga" etc.), ci şi verbe ale credinţei, meditaţiei şi sentimentelor („a gîndi", „a crede", „a simţi" etc.) şi, mai general, verbele care sînt văzute ca specificînd actul vorbitorului sau gînditorului („– Ce mai faci? zîmbi el"). ¶Banfield 1982; Page 1973; Prince 1978. Vezi şi DISCURS ATRIBUTIV, FORMULĂ INQUIT.

veridicitate [*verisimilitude*]. Calitatea unui text care rezultă din gradul său de conformitate la un set de norme de „adevăr" care îi sînt exterioare: un text are (mai multă sau mai puţină) veridicitate (oferă o mai mare sau mică iluzie de adevăr) depinzînd de gradul în care se conformează la ceea ce se întîmplă în realitate şi la ceea ce o tradiţie generică anumită îi conferă statutul de adecvat sau previzibil. ¶Culler 1975; Genette 1968 [1978]; Todorov 1981. Vezi şi MOTIVAŢIE, NATURALIZARE, COD REFERENŢIAL.

verosimilitate. Vezi VERIDICITATE.

viteză [*speed*]. Relația între durata NARATULUI – cantitatea (aproximativă) de timp (presupus a fi) acoperit de situațiile și evenimentele povestite – și lungimea narațiunii (în cuvinte, rînduri sau pagini, de ex.). ¶Viteza narativă poate varia considerabil, iar formele sale canonice – TEMPOURILE narative majore – sînt (în ordine descrescătoare, de la infinit la zero) ELIPSA, REZUMATUL, SCENA, SEGMENTAREA și PAUZA. ¶Genette 1980; Prince 1982. Vezi și ANIZOCRONIA, DURATA, RITMUL.

viziune [*vision*]. Punctul sau PUNCTELE DE VEDERE în funcție de care sînt prezentate situațiile și evenimentele narate. Pouillon a conceput o categorizare tripartită: (1) viziune „dindărăt" (*vision par derrière*, analoagă FOCALIZĂRII ZERO sau PUNCTULUI DE VEDERE OMNISCIENT; naratorul spune mai mult decît știe fiecare personaj în parte: *Tess D' Urberville*); (2) viziune „împreună cu" (*vision avec*, analoagă FOCALIZĂRII INTERNE; naratorul spune numai ceea ce știe un personaj sau altul: *Ambasadorii, Vîrsta rațiunii*); și (3) viziune „din afară" (*vision du dehors*, analoagă FOCALIZĂRII EXTERIOARE; naratorul spune mai puțin despre anumite situații și evenimente decît știe un personaj sau altul: *Dealuri ca elefanți albi*). ¶Genette 1980; Pouillon 1946; Prince 1982; Todorov 1981. Vezi și ASPECT.

viziune dublă [***double vision***]. Vezi FOCALIZARE DUBLĂ. ¶Rogers 1965.

voce [*voice*]. Setul de semne care îl caracterizează pe NARATOR și, mai general, INSTANȚA POVESTITOARE și care guvernează relațiile dintre NARARE și textul narativ, ca și între narare și NARAT. ¶Vocea are o mai mare extensiune decît PERSOANA și, cu toate că este adesea confundată sau

amestecată cu PUNCTUL DE VEDERE, ar trebui diferențiată de aceasta: cel de-al doilea oferă informații despre cine „vede", cine „percepe", al cui punct de vedere guvernează narațiunea, în vreme ce prima oferă informații despre cel ce „vorbește", cine este naratorul, din ce constă instanța naratoare. ¶Genette 1980, 1983; Rimmon 1976.

vorbire [*parole*]. Enunțul individual sau actul de vorbire (în opoziție cu LIMBA sau sistemul limbii pe care îl manifestă și care îl face posibil). ¶Opoziția saussuriană între limbă (care constituie obiectul propriu-zis al lingvisticii) și vorbire e analoagă aceleia între COD și MESAJ, SCHEMĂ și uz sau competență și performanță. Ea a exercitat o influență profundă asupra studiului sistemelor semnificante și, mai precis, asupra NARATOLOGIEI: se poate spune că aceasta din urmă studiază limbajul narațiunii, sistemul de reguli și norme care explică producerea și înțelegerea narațiunilor individuale (echivalente vorbirii). ¶Greimas, Courtés 1966.

vorbire cvasi-directă [*quasi-direct speech*]. DISCURS CVASI-DIRECT, în special acela prin care sînt reprezentate enunțurile (și nu gîndurile) unui personaj; VORBIRE-INDIRECTĂ LIBERĂ. ¶Bakhtin 1981 [1982].

vorbire directă [*direct speech*]. DISCURS DIRECT, în special discursul direct prin care sînt reprezentate enunțurile unui personaj (în opoziție cu gîndurile). ¶Chatman 1978. Vezi și DIALOG.

vorbire-directă liberă [*free direct speech*]. DISCURS-DIRECT LIBER, în special acela în care se prezintă enunțurile unui personaj (și nu gîndurile). ¶Chatman 1978. Vezi și GÎNDIRE-DIRECTĂ LIBERĂ.

vorbire indirectă [*indirect speech*]. DISCURS INDIRECT, în special acela prin care se reprezintă enunțurile (și nu gîndurile) unui personaj. ¶Chatman 1978.

vorbire-indirectă liberă [*free indirect speech*]. DISCURS-INDIRECT LIBER, în special acela prin care se prezintă enunțurile (și nu gîndurile). ¶Chatman 1978. Vezi și GÎNDIRE-INDIRECTĂ LIBERĂ.

vorbire narativizată [*narratized speech*]. DISCURS NARATIVIZAT, în special acela prin care sînt reprezentate enunțurile unui personaj (și nu gîndurile sale). ¶Genette 1980, 1983.

vorbire nemediată [*immediate speech*]. Vezi DISCURS NEMEDIAT. ¶Genette 1980.

vorbire reprodusă [*reported speech*]. DISCURSUL REPRODUS, în special acela prin care sînt reprezentate enunțurile (și nu gîndurile) unul personaj. ¶Genette 1980, 1983. Vezi și DIALOG, VORBIRE DIRECTĂ.

vorbire și gîndire reprezentate [*represented speech and thought*]. Vezi DISCURS-INDIRECT LIBER. ¶Banfield 1982.

vorbire transpusă [*transposed speech*]. DISCURS TRANSPUS, în special acela prin care sînt reprezentate enunțurile unui personaj (și nu gîndurile). ¶Genette 1980, 1983. Vezi și VORBIRE INDIRECTĂ.

Bibliografie

Adam, Jean-Michel. 1984. *Le Récit*. Paris: Presses Universitaires de France.

___. 1985. *Le Texte narratif*. Paris: Fernand Nathan. [Adam, Revaz. 1999. *Analiza povestirii*. Trad. Sorin Pârvu. Iaşi: *Institutul European*.]

Alexandrescu, Sorin. *Logique du personnage*. Tours: Mame.

Aristotle. 1968. *Poetics*. In *Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature*. Trad. Leon Golden. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall. [Aristotel. 1965. *Poetica*. Trad. D.M. Pippidi, Bucureşti: Editura Academiei.]

Arrivé, Michel. 1973. *Pour une théorie des textes poly-isotopiques*. „Langages" 31: 53-63.

Austin, J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. New York: Oxford University Press. [Austin. 2003. *Cum să faci lucruri cu vorbe*. Trad. Sorana Corneanu. Piteşti: Editura Paralela 45.]

Bakhtin, M. 1981. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson, Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. [Bahtin. 1982. *Probleme de literatură şi estetică*. Trad. Nicolae Iliescu. Bucureşti: Univers.]

____. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press. [Bahtin. 1970. *Problemele poeticii lui Dostoievski*. Trad. S. Reevski. Bucureşti: Univers.]

Bal, Mieke. 1977. *Narratologie*. Paris: Klincksieck.

____. 1981a. *The Laughing Mice; or, On Focalization*. „Poetics Today" 2: 202-10.

____. 1981b. *Notes on Narrative Embedding*. „Poetics Today" 2: 41-59.

____. 1983. *The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative*. „Style" 17: 234-69.

____. 1985. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Trad. Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press.

Bally, Charles. 1912. *Le Style indirect libre en français moderne*. „Germanisch-romanische Monatsschrift" 4: 549-56, 597-606.

Banfield, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge and Kegan Paul.

Barthes, Roland. 1968. *Writing Degree Zero*. Trad. Annette Lavers, Colin Smith. New York: Hill & Wang. [Barthes. 1972. *Gradul zero al scriiturii*. Trad. Margareta Nasta. In Mihail Nasta, Sorin Alexandrescu, coord. *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, pp. 220-234. Bucureşti: Univers.]

____. 1974. *S/Z*. Trad. Richard Miller. New York: Hill & Wang. [Barthes. 1987. *S/Z*. Trad. Adriana Babeţi, Delia Şepeţean-Vasiliu. In *Romanul scriiturii*, pp.158-169. Bucureşti: Univers.]

____. 1975. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. „New Literary History" 6: 237-62.

____. 1981a. *Textual Analysis of Poe's* Valdemar. In Robert Young, coord. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, pp. 133-61. London: Routledge and Kegan Paul.

____. 1981b. *Theory of the Text*. Ibid., pp. 31-47.

____. 1982. *The Reality Effect*. In Tzvetan Todorov, coord. *French Literary Theory Today*, pp. 11-17. Trad. R. Carter. Cambridge: Cambridge University Press, & Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Bartlett, Frederic C. 1932. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. New York: Macmillan.

Beach, Joseph Warren. 1932. *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*. New York: Appleton-Century-Crofts.

Beardsley, Monroe. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace.

Beaugrande, Robert de. 1980. *Text, Discourse, and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts*. Norwood, N. J.: Ablex.

Benjamin, Walter, 1969. *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books. [Benjamin. 2000. *Iluminări*. Trad. Catrinel Pleşu. Bucureşti: Univers.]

Bentley, Phyllis. 1946. *Some Observations on the Art of Narrative*. London: Home & Van Thal.

Benveniste, Emile. 1971. *Problems in General Linguistics*. Trad. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, Fla.: University of Miami Press. [Benveniste. 2000a. *Probleme de lingvistică generală.I*. Trad. L.M. Dumitru. Bucureşti: Teora]

____. 1974. *Problèmes de linguistique générale*. II. Paris: Gallimard. [Benveniste, 2000b. *Probleme de lingvistică generală. II*. Trad. L.M. Dumitru. Bucureşti: Teora.]
Berendsen, Marjet. 1981. *Formal Criteria of Narrative Embedding*. „Journal of Literary Semantics" 10: 79-94.
Bickerton, Derek. 1967. *Modes of Interior Monologue: A Formal Definition*. „Modern Language Quarterly" 28:229-39.
Black, John B., Gordon H. Bower. 1980. *Story Understanding as Problem-Solving*. „Poetics" 9:223-50.
Blin, Georges. 1954. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris: Corti.
Bonheim, Helmut W. 1982. *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge, Eng.: D. S. Brewer.
Booth, Wayne C. 1961. *Distance and Point of View*. „Essays in Criticism" 11:60-79.
____. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Ed. a II-a. Chicago: University of Chicago Press. [Booth. 1976. *Retorica romanului*. Trad. Alina Clej, Ştefan Stoenescu. Bucureşti: Univers.]
Bourneuf, Roland, Réal Ouellet. 1975. *L'Univers du roman*. Paris: Presses Universitaires de France.
Bowling, Lawrence E. 1950. *What Is the Stream of Consciousness Technique?* PMLA 55:333-45.
Bremond, Claude. 1973. *Logique du récit*. Paris: Seuil. [Bremond. 1981. *Logica povestirii*. Trad. Micaela Slăvescu. Bucureşti: Univers.]
____. 1980. *The Logic of Narrative Possibilities*. „New Literary History" 11:398-411.
____. 1982. *A Critique of the Motif*. In Todorov, coord. *French Literary Theory*, pp. 125-46. Vezi Barthes. 1982.
____. 1985. *Concept et thème*. „Poétique" 64:415-23.
Brinton, Laurel. 1980. *Represented Perception: A Study in Narrative Style*. „Poetics" 10:363-81.
Bronzwaer, W. J. M. 1970. *Tense in the Novel: An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
____. 1978. *Implied Author, Extradiegetic Narrator, and Public Reader: Gérard Genette's Narratological Model and the Reading Version* of Great Expectations. „Neophilologus" 52:1-18.
Brooks, Cleanth, Robert Penn Warren. 1959. *Understanding Fiction*. Ed. a II-a. New York: Appleton-Century-Crofts.

Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: A. A. Knopf.
Brown, E. K. 1950. *Rhythm in the Novel*. Toronto: University of Toronto Press.
Bruce, Bertram. 1978. *What Makes a Good Story?* „Language Arts" 55:460-66.
Bruce, Bertram, Denis Newman. 1978. *Interacting Plans*. „Cognitive Science" 2:195-233.
Bühler, Karl. 1934. *Sprachtheorie: Die Darstellungfunktion der Sprache*. Jena: Gustav Fischer.
Bühler, Willi. 1937. *Die „erlebte Rede" im englischen Roman: Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens*. Zurich: Max Niehaus Verlag.
Chabrol, Claude. 1973. *De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle*. In Claude Chabrol, coord. *Sémiotique narrative et textuelle*, pp. 7-28. Paris: Larousse.
Chafe, Wallace, coord. 1980. *The Pear Stories: Cultural, Cognitive, and Linguistic Aspects of Narrative Production*. Norwood, N. J.: Ablex.
Chambers, Ross. 1984. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
____. 1983. *On the Notion of Theme in Narrative*. In John Fisher, coord. *Essays in Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*, pp. 161-79. Philadelphia: Temple University Press.
Chomsky, Noam. 1957. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton.
____. 1962. *A Transformational Approach to Syntax*. In A. A. Hill, coord. *Proceedings of the 1958 Conference on Problems of Linguistic Analysis in English*, pp. 124-58. Austin: University of Texas Press.
____. 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: MIT Press. [Chomsky. 1969. *Aspecte ale teoriei sintaxei*. Trad. Paul Schveiger, James E. Augerot. Bucureşti: Tipografia Bibliotecii Centrale de Stat.]
Clark, Katerina, Michael Holquist. 1984. *Mikhaïl Bakhtin*. Cambridge: Harvard University Press.
Cohn, Dorrit. 1966. *Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style*. „Comparative Literature" 18:97-112.

____. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
____. 1981. *The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's* Theorie des Erzählens. „Poetics Today" 2:157-82.
Colby, Benjamin N. 1973. *A Partial Grammar of Eskimo Folktales*. „American Anthropogist" 75:645-62.
Courtés, Joseph. 1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris: Hachette.
Crane, R. S. 1952. *The Concept of Plot and the Plot* of Tom Jones. In R. S. Crane, coord. *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, pp. 616-47. Chicago: University of Chicago Press.
Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
____. 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press.
Curtius, Ernst R. 1973. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press. [Curtius. 1970. *Literatura europeană şi Evul mediu latin*. Trad. Adolf Armbruster. Bucureşti: Univers.]
Daemmrich, Horst S., Ingrid Daemmrich. 1986. *Themes and Motifs in Western Literature: A Handbook*. Tubingen: Francke.
Dällenbach, Lucien. 1977. *Le Récit spéculaire*. Paris: Seuil.
Danto, Arthur C. 1965. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Harvard University Press.
Debray-Genette, Raymonde. 1980. *La Pierre descriptive*. „Poétique" 43:293-304.
____. 1982. *Traversées de l'espace descriptif*. „Poétique" 51:359-68.
van Dijk, Teun A. 1972. *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague: Mouton.
____. 1974-75. *Action, Action Description, and Narrative*. „Poetics" 5:287-338.
____. 1976a. *Narrative Macro-Structures: Logical and Cognitive Foundations*. PTL 1:547-68.
____. 1976b. *Philosophy of Action and Theory of Narrative*. „Poetics" 5:287-338.
____. 1977. *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London: Longman.
____. 1980. *Story Comprehension: An Introduction*. „Poetics" 9:1-21.

Dillon, George, Frederick Kirchhoff. 1976. *On the Form and Function of Free Indirect Style*. PTL 1:431-40.

Doležel, Lubomír. 1972. *From Motifemes to Motifs*. „Poetics" 4:55-90.

____. 1973. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: University of Toronto Press.

____. 1976. *Narrative Semantics*. PTL 1:129-51

____. 1980. *Truth and Authenticity in Narrative*. „Poetics Today" 1:7-25.

Dorfman, Eugene, 1968. *The Narreme in the Medieval Romance Epic: An Introduction to Narrative Structures*. Toronto: University of Toronto Press.

Ducrot, Oswald Tzvetan Todorov. 1979. *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Trad. Catherine Porter. Baltimore: Johns Hopkins University Press. [Ducrot, Schaeffer.1996. *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*. Trad. Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu. Bucureşti: Babel.]

Dujardin, Edouard. 1931. *Le Monologue Intérieur*. Paris: Messein.

Dundes, Alan. 1962. *From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales*. „Journal of American Folklore" 75:95-105.

____. 1964. *The Morphology of North American Indian Folktales*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press. [Eco. 1996. *Limitele interpretării*. Trad. Ştefania Mincu, Daniela Bucşă. Constanţa: Pontica.]

____. 1984. *Semiotics and the Theory of Language*. Bloomington: Indiana University Press. [Eco. 1982. *Tratat de semiotică generală*. Trad. Anca Giurescu, Cezar Radu. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.]; [Eco. 2003. *O teorie a semioticii*. Trad. Cezar Radu, Costin Popescu. Bucureşti: Minerva.]

Egan, Kieran. 1978. *What Is a Plot*? „New Literary History" 9:455-73.

Ejxenbaum, Boris M. 1971a. *O'Henry and the Theory of the Short Story*. In Ladislav Matejka, Krystyna Pomorska, coord. *Readings in Russian Poetics*, pp. 227-70. Cambridge: MIT Press.

____. 1971b. *The Theory of the Formal Method*. Ibid, pp. 3-37. [Eihenbaum. 1983. *Teoria metodei formale*. Trad. Cornelia Barborică. In Mihai Pop, coord. *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, pp. 40-67. Bucureşti: Univers.]

Empson, William. 1960. *Some Versions of Pastoral*. New York: New Directions.
Erlich, Victor. 1965. *Russian Formalism: History, Doctrine*. Ed. a II-a. The Hague: Mouton.
Falk, Eugene H. 1965. *Types of Thematic Structure*. Chicago: University of Chicago Press.
Fehr, Bernhard. 1938. *Substitutionary Narration and Description: A Chapter in Stylistics*. „English Studies" 20:97-107.
Forster, E. M. 1927. *Aspects of the Novel*. London: Methuen. [Forster. 1963. *Aspecte ale romanului*. Trad. Petru Popescu. Bucureşti: ELU.]
Francoeur, Louis. 1976. *Le Monologue intérieur narratif*. „Etudes Littéraires" 9:341-65.
Frank, Joseph. 1945. *Spatial Form in Modern Literature*. „Sewanee Review" 53:221-46, 433-56.
Freytag, Gustav. 1894. *Technique of the Drama*. Trad. E. J. McEwan. Chicago: Scott.
Friedemann, Käte. 1910. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig: H. Haessel Verlag.
Friedman, Melvin. 1955. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*. New Haven: Yale University Press.
Friedman, Norman. 1955a. *Forms of the Plot*. „Journal of General Education" 8:241-53.
____. 1055b. *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*. PMLA 70:1160-84.
____. 1975. *Form and Meaning in Fiction*. Athens: University of Georgia Press.
Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press. [Frye.1972. *Anatomia criticii*. Trad. Domnica Sterian, Mihai Spăriosu. Bucureşti, Univers.]
Füger, Wilhelm. 1972. *Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen „Grammatik" des Erzählens*. „Poetica" 5:268-92.
Garvey, James. 1978. *Characterization in Narrative*. „Poetics" 7:63-78.
Genette, Gérard. 1968. *Vraisemblance et motivation*. „Communications" 11:5-21. [Genette. 1978a. *Verosimil şi motivaţie*. Trad. Angela Ion, Irina Mavrodin. In *Figuri*, pp. 166-191. Bucureşti: Univers.]

____. 1978. *Boundaries of Narrative*. „New Literary History" 8:1-15. [Genette. 1978b. *Frontiere ale povestirii*. Trad. Angela Ion. Irina Mavrodin. In *Figuri*, pp. 148-165. Bucureşti: Univers.]
____. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
____. 1982. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.
____. 1983. *Nouveau Discours du récit*. Paris: Seuil.
Genot, Gérard. 1979. *Elements of Narrativics: Grammar in Narrative, Narrative in Grammar*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
____. 1984. *Grammaire et récit: Essai de linguistique textuelle*. Université Paris X-Nanterre: Documents du CRLLI 32.
Georges, Robert A. 1970. *Structure in Folktales: A Generative-Transformational Approach*.. „The Conch" 2:4-17.
Gibson, Walker. 1950. *Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers*. „College English" 11:265-69.
Glenn, Christine G. 1978. *The Role of Episodic Structure and Story Length in Children's Recall of Simple Stories*. „Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior" 17:229-47.
Glowinski, Michal. 1974. *Der Dialog im Roman*. „Poetica" 8:1-16.
____. 1977. *On the First-Person Novel*. „New Literary History" 9:103-14.
Goffman, Erwing. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
Greimas, A. J. 1970. *Du sens: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil. [Greimas. 1975. *Despre sens. Eseuri semiotice*. Trad. Maria Carpov. Bucureşti: Univers.]
____. 1971. *Narrative Grammar: Units and Levels*. MLN 86:793-806.
____. 1983a. *Du sens II: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
____. 1983b. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Trad. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, Alan Velie. Lincoln: University of Nebraska Press.
Greimas, A. J., Joseph Courtés. 1976. *The Cognitive Dimension of Narrative Discourse*. „New Literary History" 7:433-47.
____. 1982. *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Trad. Larry Crist et al. Bloomington: Indiana University Press.
Grimes, Joseph. 1975. *The Thread of Discourse*. The Hague: Mouton.
Hamburger, Käte. 1973. *The Logic of Literature*. Trad. Marilyn J. Rose. Bloomington: Indiana University Press.

Hamon, Philippe. 1972. *Pour un statut sémiologique du personnage*. „Littérature" 6:86-110.
____. 1975. *Clausules*. „Poétique" 24:495-526.
____. 1977. *Texte littéraire et métalangage*. „Poétique" 31:261-84.
____. 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
____. 1982. *What Is a Description?* In Todorov, coord. *French Literary Theory*, pp. 147-78. Vezi Barthes 1982.
____. 1983. *Le Personnel du roman*. Geneva: Droz.
Harvey, W. J. 1965. *Character and the Novel*. London: Chatto & Windus.
Hénault, Anne. 1983. *Narratologie: Sémiotique générale*. Paris: Presses Universitaires de France.
Hendricks, William O. 1973. *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*. The Hague: Mouton.
Hernadi, Paul. 1972. *Dual Perspective: Free Indirect Discourse and Related Techniques*. „Comparative Literature" 24:32-43.
Hjelmslev, Louis. 1954. *La Stratification du langage*. „Word" 10:163-88.
____. 1961. *Prolegomena to a Theory of Language*. Trad. Francis J. Whitfield. Madison: University of Wisconsin Press. [Hjelmslev. 1967. *Preliminarii la o teorie a limbii*. Bucureşti: Centrul de cercetări fonetice şi dialectale]
Hochman, Baruch. 1985. *Character in Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
Holman, Hugh C. 1972. *A Handbook to Literature*. Prelucrare a ediţiei originale de William Flint Thrall, Addison Hibbard. Ed. a III-a. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
Horace. 1974. *The Art of Poetry*. Trad. Burton Raffel. Albany: State University of New York Press. [Horaţiu. 1943. *Arta poetică*. Trad. H. Mihăescu. Iaşi: Presa bună]
Hough, Graham. 1970. *Narrative and Dialogue in Jane Austen*. „Critical Quarterly" 12:201-29.
Humphrey, Robert. 1954. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Methuen.
____. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Methuen.

Hymes, Dell. 1970. *The Ethnography of Speaking*. In Joshua A. Fishman, coord. *Readings in the Sociology of Language*, pp. 99-138. The Hague: Mouton.

Ingarden, Roman. 1973. *The Literary Work of Art*. Trad. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press. [Ingarden. 1978. *Probleme ale teoriei operei de artă*. Trad. Olga Zaicik. In *Studii de estetică*, pp. 33-108. Bucureşti: Univers.]

Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

____. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Jakobson, Roman. 1956. *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*. In Roman Jakobson, Morris Halle, *Fundamentals of Language*, pp. 53-82. The Hague: Mouton.

____. 1960. *Closing Statement: Linguistics and Poetics*. In Thomas A. Sebeok, coord. *Style in Language*, pp. 350-77. New York: Wiley. [Jakobson. 1964. *Lingvistică şi poetică*. Trad. Mihai Nasta. In *Probleme de stilistică*, pp. 83-125. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.]

____. 1971. *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb*. In Roman Jakobson, *Selected Writings* 2:130-47. The Hague: Mouton.

James, Henry. 1972. *The Art of Fiction*, etc. In James E. Miller, Jr., coord. *Theory of Fiction: Henry James*. Lincoln: University of Nebraska Press.

James, William. 1890. *The Principles of Psychology*. 2 vol. New York: H. Holt.

Janik, Dieter. 1973. *Die Kommunikationstructur des Erzählwerks: Ein semiologisches Model*. Bebenhausen: Lothar Rotsch.

Jenny, Laurent. 1982. *The Strategy of Form*. In Todorov, coord. *French Literary Theory*, pp. 34-63. Vezi Barthes. 1982. [Jenny. 1999. *Rostirea singulară*. Trad. Ioana Bot. Bucureşti: Univers.]

Jespersen, Otto. 1924. *The Philosophy of Grammar*. London: Allen & Unwin.

Johnson, Nancy S., Jean M. Mandler. 1980. *A Tale of Two Structures: Underlying and Surface Forms in Stories*. „Poetics" 9:87-98.

Jolles, André. 1956. *Einfache Formen*. Halle: M. Niemayer.

Kayser, Wolfgang. 1958. *Wer erzählt den Roman?* In Wolfgang Kayser. *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*, pp. 82-101. Bern: Francke Verlag. [Kayser. 1979. *Determinarea autorului*. Trad. H.R.

Radian. In *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, pp. 60-74. Bucureşti: Univers.]

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1980. *L'Enonciation: De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.

Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press.

Kintsch, Walter, Teun A. van Dijk. 1975. *Recalling and Summarizing Stories*. „Language" 40:98-116.

Kloepfer, Rolf. 1980. *Dynamic Structures in Narrative Literature: The Dialogic Principle*. „Poetics Today" 1:115-34.

Köngäs-Maranda, Elli, Pierre Maranda. 1971. *Structural Models in Folklore and Transformational Essays*. The Hague: Mouton.

Kristeva, Julia. 1969. *Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. [Kristeva. 1980. *Semiotica: Ştiinţă critică şi/sau Critică a ştiinţei*. Trad. Adriana Babeţi, Delia Şepeţean-Vasiliu. In *Pentru o teorie a teatrului. Antologie „Tel Quel". 1960-1971*, pp.300-315. Bucureşti: Univers.]

____. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.

Labov, William. 1972. *Language in the Inner City*. Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Labov, William, Joshua Waletzky. 1967. *Narrative Analysis: Oral Version of Personal Experience*. In June Helm, coord. *Essays on the Verbal and Visual Arts: Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting*, pp. 12-44. Seattle: University of Washington Press. [Labov, Waletzky. 1981. *Analiza narativă: versiuni orale ale experienţei personale*. Trad. Constanţa Crişan-Simu. In Mircea Borcilă, Richard McLain, coord. *Poetica americană. Orientări actuale*, pp.261-303. Cluj-Napoca: Dacia.]

Lakoff, George, 1972. *Structural Complexity in Fairy Tales*. „Study of Man" 1:128-50.

Lämmert, Eberhart. 1955. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlag.

Lanser, Susan Sniader. 1981. *The Narrative Act: Point of View in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Larivaille, Paul. 1974. *L'Analyse (morpho) logique du récit*. „Poétique" 19:368-88.

Leibfreid, Erwin. 1970. *Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil. [Lejeune. 2000. *Pactul autobiografic*. Trad. Irina Margareta Nistor. Bucureşti: Univers.]

____. 1982. *The Autobiographical Contract*. In Todorov, coord. *French Literary Theory*, pp. 192-222. Vezi Barthes 1982.

Lemon, Lee T., Marion J. Reis, coord. 1965. *Russian Formalist Criticism*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Lévi-Strauss, Claude. 1963. *Structural Anthropology*. Trad. Claire Jacobson, Brooke G. Schoepf. New York: Basic Books. [Lévi-Strauss. 1978. *Antropologia structurală*. Trad. J. Pecher. Bucureşti: Editura Politică.]

____. 1965-71. *Mythologiques*. 4 vol. Paris: Plon.

Liddell, Robert. 1947. *A Treatise on the Novel*. London: J. Cape.

Lintvelt, Jaap. 1981. *Essai de typologie narrative: Le „point de vue"*. Paris: Corti. [Lintvelt. 1994. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*. Trad. Angela Martin. Bucureşti: Univers.]

Lips, Marguerite. 1926. *Le Style indirect libre*. Paris: Payot.

Lodge, David. 1977. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Literature*. Ithaca: Cornell University Press.

Lorck, Jean Etienne. 1921. *Die erlebte Rede: Eine sprachliche Untersuchung*. Heidelberg: Carl Winter.

Lotman, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Trad. Gail Lenhoff, Ronald Vroon. „Michigan Slavic Contributions" 7. Ann Arbor: University of Michigan. [Lotman. 1970. *Lecţii de poetică structurală*. Trad. Radu Nicolau. Bucureşti: Univers.]

Lubbock, Percy. 1965. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape.

Lyons, John. 1977. *Semantics*. 2 vol. Cambridge: Cambridge University Press. [Lyons. 1995. *Introducere în lingvistica teoretică*. Trad. Alexandra Cornilescu, Ioana Ştefănescu. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.]

McHale, Brian. 1978. *Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts*. PTL 3:249-288.

____. 1983. *Unspeakable Sentences, Unnatural Acts: Linguistics and Poetics Revisited*. „Poetics Today" 1:17-45.

Madden, David. 1980. *A Primer of the Novel: For Readers and Writers*. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press.
Magny, Claude-Edmonde. 1972. *The Age of the American Novel*. Trad. Eleanor Hochman. New York: Ungar.
Malinowski, Bronislaw. 1953. *The Problem of Meaning in Primitive Languages*. In C. K. Ogden, I. A. Richards, coord. *The Meaning of Meaning*, pp. 296-336. New York: Oxford University Press.
Mandler, Jean M., Nancy S. Johnson. 1977. *Remembrance of Things Parsed: Story Structure and Recall*. „Cognitive Psychology" 9:11-151.
Margolin, Uri. 1983. *Characterization in Narrative: Some Theoretical Prolegomena*. „Neophilologus" 67:1-14.
Martin, Wallace. 1986. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
Martínez-Bonati, Felix. 1981. *Fictive Discourse and the Structure of Literature: A Phenomenological Approach*. Trad. Philip W. Silver. Ithaca: Cornell University Press.
Matejka, Ladislav, Krystyna Pomorska, coord. 1971. *Readings in Russian Poetics*. Cambridge: MIT Press.
Mathieu, Michel. 1974. *Les Acteurs du récit*. „Poétique" 19:357-67.
Mathieu-Colas, Michel. 1986. *Frontières de la narratologie*. „Poétique" 65:91-110.
Mendilow, A. A. 1952. *Time and the Novel*. London: P. Nevill.
Metz, Christian. 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trad. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
Miller, D. A. 1981. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press.
Mink, Louis O. 1969-70. *History and Fiction as Modes of Comprehension*. „New Literary History" 1:541-58.
____. 1978. *Narrative Form as a Cognitive Instrument*. In Robert H. Canary, Henry Kozicki, coord. *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, pp. 129-49. Madison: University of Wisconsin Press.
Minsky, Marvin. 1975. *A Framework for Representing Knowledge*. In Patrick Winston, coord. *The Psychology of Computer Vision*, pp. 211-77. New York: McGraw-Hill.
Mitchell, W. J. T., coord. 1981. *On Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Morgan, Thaïs E. 1985. *Is There an Intertext in This Text? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality*. „American Journal of Semiotics" 3:1-40.
Morrissette, Bruce. 1965. *Narrative „You" in Contemporary Literature*, „Comparative Literature Studies" 2:1-24.
Mosher, Harold F. 1980. *A New Synthesis of Narratology*. „Poetics Today" 1:171-86.
Müller, Günther. 1968. *Morphologische Poetik*. Tubingen: Max Niemeyer.
O'Grady, Walter. 1965. *On Plot in Modern Fiction: Hardy, James, and Conrad*. „Modern Fiction Studies" 11:107-15.
Page, Norman. 1973. *Speech in the English Novel*. London: Longman.
Palmer, F. R. 1971. *Semantics*. Ed. a II-a. Cambridge: Cambridge University Press.
Pascal, Roy. 1962. *Tense and Novel*. „Modern Language Review" 57:1-11.
____. 1977. *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester: Manchester University Press.
Pavel, Thomas. 1976. *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*. Paris: Klincksieck.
____. 1980. *Narrative Domains*. „Poetics Today" 1:105-14. [Pavel. 1992. *Lumi ficționale*. Trad. Maria Mociorniță. București: Minerva.]
____. 1985. *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Piaget, Jean. 1970. *Structuralism*. Trad. Chaninah Maschler. New York: Basic Books. [Piaget. 1973. *Structuralismul*. Trad. Alexandru Gheorghe. București: Editura Științifică.]
Pike, Kenneth L. 1967. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague: Mouton.
Piwowarczyk, Mary Ann. 1976. *The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory*. „Genre" 9:161-77.
Plato. 1968. *The Republic*. Trad. Allan Bloom. New York: Basic Books. [Platon. 1986. *Republica*. Trad. Andrei Cornea. București: Editura Științifică și Enciclopedică.]
Polanyi, Livia. 1979. *So What's the Point?* „Semiotica" 25:207-41.
Pottier, Bernard. 1964. *Vers une sémantique moderne*. „Travaux de linguistique et de littérature" 2:107-37.

Pouillon, Jean. 1946. *Temps et roman*. Paris: Gallimard.
Pratt, Mary Louise. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
Prince, Gerald. 1973. *A Grammar of Stories*. The Hague: Mouton.
____. 1977. *Remarques sur les signes métanarratifs*. „Degrés" 11-12:e1-e10.
____. 1978. *Le Discours attributif et le récit*. „Poétique" 35:305-13.
____. 1980. *Introduction to the Study of the Narratee*. In Jane P. Tompkins, coord. *Reader-Response Criticism*, pp. 7-25. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
____. 1981. *Reading and Narrative Competence*. „L'Esprit Créateur" 21:81-88.
____. 1981-82. *Narrative Analysis and Narratology*. „New Literary History" 13:179-88.
____. 1982. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton.
____. 1983. *Narrative Pragmatics, Message, and Point*. „Poetics" 12:527-36.
____. 1985. *Thématiser*. „Poétique" 64:425-33.
Propp, Vladimir. 1968. *Morphology of the Folktale*. Ed. a II-a. Trad. Laurence Scott. Austin: University of Texas Press. [Propp. 1970. *Morfologia basmului*. Trad. Radu Nicolau. Bucureşti: Univers.]
____. 1984. *Transformations of the Wondertale*. In Vladimir Propp. *Theory and History of Folklore*, pp. 82-99. Trad. Ariadna Y. Martin, Richard P. Martin. Minneapolis: University of Minnesota Press. [Propp. 1983. Trad. Radu Nicolau. In Mihai Pop, coord. *Ce este literatura?*, pp. 662-683. Bucureşti: Univers.]
Rabinowitz, Peter. 1977. *Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences*. „Critical Inquiry" 4:121-41.
Rabkin, Eric S. 1973. *Narrative Suspense: "When Slim Turned Sideways..."* Ann Arbor: University of Michigan Press.
Rastier, François. 1973. *Essais de sémiotique discursive*. Tours: Mame.
Ricardou, Jean. 1967. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil.
____. 1971. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil. [Ricardou. 1980. *Literatura: o critică*. Trad. Adriana Babeţi, Delia Şepeţean-Vasiliu. In *Pentru o teorie a textului*, pp. 127-155. Bucureşti: Univers.]
. 1973. *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil.

____. 1978. *Nouveaux Problèmes du roman*. Paris: Seuil. [Ricardou. 1988. *Noi probleme ale romanului*. Trad. Liana & Valentin Atanasiu. Bucureşti: Univers.]
Richards, I. A. 1950. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. New York: Harcourt, Brace.
Ricoeur, Paul. 1984. *Time and Narrative*. Vol. 1. Trad. Kathleen McLaughlin, David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
____. 1985. *Time and Narrative*. Vol. 2. Trad. Kathleen McLaughlin, David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
Riffaterre, Michael. 1972. *Système d'un genre descriptif*. „Poétique" 9:15-30.
____. 1972-73. *Interpretation and Descriptive Poetry*. „New Literary History" 4:229-56.
____. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
____. 1980. *La Trace de l'intertexte*. „La Pensée" 215:4-18.
____. 1983. *Text Production*. Trad. Terese Lyons. New York: Columbia University Press.
Rimmon, Shlomith. 1976. *A Comprehensive Theory of Narrative:* Genette's Figures III *and the Structuralist Study of Fiction*." PTL 1:33-62.
Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
____. 1985. *Qu'est-ce qu'un thème?* „Poétique" 64:397-406.
Rogers, B. G. 1965. *Proust's Narrative Techniques*. Geneva: Droz.
Romberg, Bertil. 1962. *Studies in the Narrative Technique of First-Person Novel*. Lund: Almqvist & Wiksell.
van Rossum-Guyon, Françoise. 1970. *Point de vue ou perspective narrative*. „Poétique" 4:476-97.
Rousset, Jean. 1973. *Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman*. Paris: Corti.
Rumelhart, David E. 1975. *Notes on a Schema for Stories*. In Daniel G. Bobrow, Allan Collins, coord. *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*, pp. 211-36. New York: Academic Press.
Ryan, Marie-Laure. 1979. *Linguistic Models in Narratology*. „Semiotica" 28:127-55.
____. 1981. *The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction*. „Poetics" 10:517-39.

_____. 1984. *Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue*, „Style" 18:121-39.
_____. 1985. *The Modal Structure of Narrative Universes*. „Poetics Today" 6:717-55.
Sacks, Harvey. 1972. *On the Analyzability of Stories by Children*. In John J. Gumperz, Dell Hymes, coord. *Directions in Sociolinguistics*, pp. 325-45. New York: Holt, Rinehart and Winston.
Said, Edward. 1975. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books.
Sartre, Jean-Paul. 1965. *What Is Literature?* Trad. Bernard Frechtman. New York: Harper & Row.
Saussure, Ferdinand de. 1966. *Course in General Linguistics*. Trad. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill. [Saussure. 1998. *Curs de lingvistică generală*. Trad. Irina Izverna-Tarabac. Iaşi: Polirom.]
Schank, Roger. 1975. *The Structure of Episodes in Memory*. In Daniel G. Bobrow, Allan Collins, coord. *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*, pp. 237-72. New York: Academic Press.
Schank, Roger, Robert Abelson. 1977. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*. Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates.
Schmid, Wolf. 1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Munich: Fink.
Scholes, Robert. 1974. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven: Yale University Press.
Scholes, Robert, Robert Kellogg. 1966. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press.
Searle, John. 1969. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
_____. 1975. *Indirect Speech Acts*. In Peter Coles, Jerry L. Morgan, coord. *Syntax and Semantics III: Speech Acts*, pp. 59-82. New York: Academic Press.
_____. 1976. *A Classification of Illocutionary Acts*. „Language in Society" 5:1-23.
Segre, Cesare. 1979. *Structure and Time: Narration, Poetry, Models*. Trad. John Meddemmen. Chicago: University of Chicago Press. [Segre. 1986. *Structurile şi timpul*. Trad. Ştefania Mincu. In *Istorie-Cultură Critică*, pp. 98-178. Bucureşti: Univers.]
Shapiro, Marianne. 1984. *How Narrators Report Speech*. „Language and Style" 17:67-78.

Shklovsky, Victor. 1965a. *Art as Technique*. In Lemon, Reis. 1965, pp. 3-24. [Şklovski. 1972. *Arta ca procedeu*. Trad. Margareta Nasta. In Mihail Nasta, Sorin Alexandrescu, coord. *Poetică şi stilistică*, pp. 157-171, Bucureşti: Univers.] [Şklovski. 1983. *Arta ca procedeu*. Trad. Mihail Nasta. In Mihai Pop, coord. *Ce este literatura?*, pp. 382-396. Bucureşti: Univers.]

____. 1965b. *Sterne's* Tristram Shandy*: Stylistic Commentary*. Ibid., pp. 25-57. [Şklovski. 1975. *Romanul clasic englez*. Trad. Inna Cristea. In *Despre proză. Meditaţii şi analize*. I, pp.211-333. Bucureşti: Univers.]

Smith, Barbara Herrnstein. 1968. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press.

____. 1981. *Narrative Versions, Narrative Theories*. In W. J. T. Mitchell, coord. *On Narrative*, pp. 209-32. Chicago: University of Chicago Press.

Souriau, Etienne. 1950. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*. Paris: Flammarion.

Souvage, Jacques. 1965. *An Introduction to the Study of the Novel, with Special Reference to the English Novel*. Ghent: E. Story-Scientia P. V. B. A.

Spitzer, Leo. 1928. *Zum Stil Marcel Proust*. „Stilstudien" II, pp. 365-497. Munich: Max Hueber.

Stanzel, Franz. 1964. *Typische Formen des Roman*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

____. 1971. *Narrative Situations in the Novel:* Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses. Trad. James P. Pusack. Bloomington: Indiana University Press.

____. 1984. *A Theory of Narrative*. Trad. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press.

Stein, Nancy L. 1982. *The Definition of a Story*, „Journal of Pragmatics" 6:487-507.

Steinberg, Gunter. 1971. *Erlebte Rede: Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur*. 2 vol. Göppingen: A. Kümmerle.

Sternberg, Meir. 1974. *What Is Exposition?* In John Halperin, coord. *The Theory of the Novel*. New York: Oxford University Press.

____. 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Strauch, Gérard. 1974. *De quelques interprétations récentes du style indirect libre*. „Recherches Anglaises et Américaines" 7:40-73.

Suleiman, Susan R. 1980. *Redundancy and the „Readable" Text*. „Poetics Today" 1:119-42.

___. 1983. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia University Press.

Tacca, Oscar. 1973. *Las Voces de la novela*. Madrid: Editorial Grados.

Tamir, Nomi. 1976. *Personal Narration and Its Linguistic Foundation*. PTL 1:403-29.

Thorndyke, Perry W. 1977. *Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse*. „Cognitive Psychology" 9:77-110.

Tillotson, Kathleen. 1959. *The Tale and the Teller*. London: Rupert Hart-Davis.

Titunik, Irwin Robert. 1963. *The Problem of „Skaz" in Russian Literature*. Teză de doctorat. University of California-Berkeley.

Todorov, Tzvetan. 1966. *Les Catégories du récit littéraire*. „Communications" 8:125-51. [Todorov. 1972. *Categoriile naraţiunii literare*. Trad. Virgil Tănase. In Mihail Nasta, Sorin Alexandrescu, coord. *Poetică şi stilistică*, pp. 370-400. Bucureşti: Univers.]

____. 1969. *Grammaire du* Décaméron. The Hague: Mouton. [Todorov. 1972. *Gramatica Decameronului*. Trad. Paul Miclău. Bucureşti: Univers.]

____. 1978. *The Poetics of Prose*. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press. [Todorov. 1980. *Povestirea primitivă*. Trad. Adriana Babeţi, Delia Şepeţean-Vasiliu. *Pentru o teorie a textului*, pp. 318-330. Bucureşti: Univers.]

____. 1981. *Introduction to Poetics*. Trad. Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tomashevsky, Boris. 1965. *Thematics*. In Lemon, Reis. 1965, pp. 61-95. [Tomaşevski. 1973. *Tematica*. Trad. Leonida Teodorescu. In *Teoria literaturii. Poetica*, pp. 247-357. Bucureşti: Univers.]

Torgovnick, Marianna. 1981. *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton University Press.

Uspenskij, Boris. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trad. Valentina Zavarin, Susan Wittig. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Vinogradov, V. V. 1980. *The Problem of Skaz in Stylistics*. In Ellendea Proffer, Carl R. Proffer, coord. *The Ardis Anthology of Russian Futurism*. Ann Arbor: Ardis. [Vinogradov. 1983. *Problema „skaz"-ului în stilistică*. Trad. Nicolae Iliescu. In Mihai Pop, coord. *Ce este literatura?*, pp. 632-644. Bucureşti: Univers.]
Vitoux, Pierre. 1982. *Le Jeu de la focalisation*. „Poétique" 51:359-68.
Vološinov, V. N. 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. Trad. Ladislav Matejka, I. R. Titunik. New York: Seminar Press.
Weimann, Robert. 1973. *Point of View in Fiction*. In Gaylord C. Leroy, Ursula Beitz, coord. *Preserve and Create: Essays in Marxist Literary Criticism*, pp. 54-75. New York: Humanities Press.
Weinrich, Harald. 1964. *Tempus. Besprochene und Erzählte Welt*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
Wellek, René, Austin Warren. 1949. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace. [Wellek, Warren. 1967. *Teoria literaturii*. Trad. Rodica Tiniş. Bucureşti: Univers.]
White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Wilensky, Robert. 1978. *Understanding Goal-Based Stories*. Raport de cercetare no. 140, Catedra de Informatică, Yale University, New Haven.
Winograd, Terry. 1975. *Frame Representation and the Declarative-Procedural Controversy*. In Daniel G. Bobrow, Allan Collins, coord. *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*, pp. 185-210. New York: Academic Press.
Wittmann, Henri. 1975. *Théorie des narrèmes et algorithmes narratifs*. „Poetics" 4:19-28.
Wright, Austin. 1982. *The Formal Principle in the Novel*. Ithaca: Cornell University Press.
Wright, Terence. 1985. *Rhythm in the Novel*. „Modern Language Review" 80:1-15.
Zeraffa, Michel. 1969. *Personne et personnage*. Paris: Klincksieck.
Zholkovsky, Alexander. 1984. *Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness*. Trad. Kathleen Parté. Ithaca: Cornell University Press.
Zoran, Gabriel. 1984. *Towards a Theory of Space in Narrative*. „Poetics Today" 5:309-35

LIBRĂRII în care puteţi găsi cărţile colecţiei *Dicţionar*

ARAD

Librăria *Corina*, str. Mihai Eminescu nr. 2, tel. 0257/284749

BACĂU

Librăria *Glissando*, Bd. Nicolae Bălcescu nr. 8, tel. 0234/586677

BRAŞOV

Librăria *Şt. O. Iosif*, str. Mureşenilor nr.14, tel. 0268/477799

BUCUREŞTI

Librăria *NOI*, BD. N. Bălcescu nr. 18, tel. 021/3102528

Librăria *Mihai Eminescu*, Bd. Regina Elisabeta nr. 5, tel. 021/3158761

Librăria *Academiei*, Calea Victoriei nr. 12 A, tel 021/3138588

Librăria *Luceafărul*, Bd. Unirii nr. 10, tel. 021/3130075

Librăria *Minerva*, Calea Victoriei nr. 126, tel. 021/3154777

BUZĂU

Librăria *Faust*, str. Cuza Vodă nr. 68, tel. 0238/446885

CLUJ

Librăria *Orfeu*, Piaţa Unirii nr. 10, tel. 0264/595339

CONSTANŢA

Librăria *Sophia*, str. Dragoş Vodă nr. 13, tel. 0241/616365

CRAIOVA

Librăria *Thalia*, Teatrul Naţional Craiova, tel. 0251/415782

DEVA

Librăria *Prescom Divers*, str. Ana Ipătescu nr. 11, tel. 0254/213782

GALAŢI

Librăria *Costache Negri*, str. Domnească nr. 27, tel 0236/472927

TG. JIU

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Tudor Vladimirescu nr. 40, tel. 0253/214910

IAŞI

Librăria *Casa Cărţii*, Bd. Ştefan cel Mare nr.56, tel. 0232/270479

Librăria *Junimea*, Piaţa Unirii nr. 4, tel. 0232/412712

Librăria *Academiei*, Bd. Carol I nr. 8, tel. 0232/218297

Librăria *Cubul de sticlă*, Bd. Carol I nr. 3-5, tel. 0232/215683

ORADEA

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Meşteşugarilor nr. 73, tel. 0253/431924

RÂMNICU-VÂLCEA

Librăria *Aldin*, Mag. Cozia, Calea lui Traian nr. 2, tel. 0250/743263

SATU-MARE

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Ţibleşului nr. 1, tel. 0261/717503

SIBIU

Librăria *Polsib*, Şos. Alba Iulia nr. 40, tel. 0269/210058

SUCEAVA

Librăria *Casa Cărţii*, str. N. Bălcescu nr. 8, tel. 0230/530337

TG. MUREŞ

Librăria *Luceafărul*, str. Trandafirilor nr. 43, tel 0265/250581

Librăria *Romulus Guga*, str. Trandafirilor nr. 23, tel. 0265/261739

TIMIŞOARA

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Măceşilor nr. 1, tel. 0256/494123

Librăria *Esotera*, str. Lucian Blaga nr. 10, tel. 0256/431340

CLUBUL DE CARTE
INSTITUTUL EUROPEAN

Stimate Cititor,

Institutul European Iaşi vine în sprijinul dumneavoastră ajutîndu-vă să economisiţi timp şi bani.

Titlurile dorite unele căutate îndelung prin librării pot fi comandate acum direct de la *Editură*!

Consultaţi oferta! Completaţi apoi talonul de comandă (carte poştală) din subsolul paginii. Nu uitaţi să înscrieţi, cu atenţie, titlul şi numărul de exemplare solicitate.

Plata se va face ramburs (la primirea coletului poştal), taxele poştale fiind suportate de editură.

Şi pentru că dumneavoastră apreciaţi cărţile noastre, meritaţi din plin să faceţi parte din **Clubul de carte Institutul European**, beneficiind totodată de reduceri semnificative de preţ.

Astfel:

- pentru 2 cărţi comandate reducerea este de 10 %;
- pentru 3 cărţi comandate reducerea este de 15 %;
- pentru 4 cărţi comandate reducerea este de 20 %;
- pentru 5 cărţi comandate reducerea este de 25 %;
- peste 10 cărţi comandate reducerea devine 30 %.

Colecţia **DICŢIONAR**

- *Dicţionar de adjective franceze*, Ioan Baciu, 186 pag., 153.000 lei
- *Dicţionar de termeni economici şi juridici* (englez-român), Areta Voroniuc, 192 pag., 60.000 lei

Numele .....
Cod numeric personal .....
Strada .....
Bl. .....Sc..... Et..... Ap.....
Judeţ (Sector) ..... Cod.....
Localitatea ..... Tel. .....

CARTE POŞTALĂ
Destinatar:
EDITURA
Institutul European
CP 161, Cod 700198,
Iaşi

Nu timbraţi

Depuneţi cartea poştală, completată, în cea mai apropiată cutie poştală!

• *Dicţionar de termeni economici şi juridici* (român-englez), Areta Voroniuc, 168 pag., 60.000 lei
• *Dicţionar de istorie şi politică europeană. 1945-1995*, Derek Urwin, 560 pag., 186.000 lei
• *Dicţionar englez-român*, Petru Iamandi, 552 pag., 120.000 lei
• *Dicţionarele imaginarului: Horror*, Florin Mircea Tudor, 220 pag., 240.000 lei
• *Dicţionarele imaginarului: S.F.*, Sorin Pârvu, 200 pag., 218.000 lei
• *Expresii româneşti*, Stelian Dumistrăcel, 315 pag., 120.000 lei
• *Pînă-n pînzele albe. Expresii româneşti. Biografii-motivaţii*, Stelian Dumistrăcel, 536 pag., 160.000 lei

Colecţia **MEMO**
• *Abordarea ştiinţei politice*, Michel Hastings, 120 pag., 71.000 lei
• *Analiza povestirii*, J.M. Adam, F. Revaz, 128 pag., 60.000 lei
• *Comerţul internaţional*, Frédéric Teulon, 112 pag., 44000 lei
• *Comicul*, Jean-Michel Defays, 130 pag., 53.000 lei
• *Comunicarea mediatică*, Guy Lochard, Henri Boyer, 100 pag., 60.000 lei
• *Construcţia europeană de la 1945 pînă în zilele noastre*, Pascal Fontaine, 76 pag., 44.000 lei
• *Cronologia economiei mondiale*, Frédéric Teulon, 72 pag., 44.000 lei
• *Elemente de logică*, Marie-Dominique Popelard, Denis Vernant, 120 pag., 74.000 lei
• *Europa economică*, Bertrand Commelin, 80 pag., 44.000 lei
• *Europa monetară*, Andrew Brociner, 80 pag., 44.000 lei
• *Fantasticul în literatură*, George Bădărău, 96 pag., 71.000 lei
• *Fascismul şi nazismul*, Jean Claude Lescure, 80 pag., 49.000 lei
• *Filosofia artei*, Florence Begel, 80 pag., 50.000 lei

TITLUL	Nr. ex.

În aceeaşi colecţie:

Dicţionar de adjective franceze, Ioan Baciu
Dicţionar de termeni economici şi juridici (englez-român), Areta Voroniuc
Dicţionar de termeni economici şi juridici (român-englez), Areta Voroniuc
Dicţionar de istorie şi politică europeană. 1945-1995, Derek Urwin
Dicţionar englez-român, Petru Iamandi
Dicţionarele imaginarului: Horror, Florin Mircea Tudor
Dicţionarele imaginarului: S.F. , Sorin Pârvu
Pînă-n pînzele albe. Expresii româneşti. Biografii-motivaţii,
Stelian Dumistrăcel

Redactor: Monica Vasiliu
Tehnoredactor: Cristina Aiftimie
Bun de tipar: 2004 • Apărut: 2004 • Format 1/32 (70 × 100)

INSTITUTUL EUROPEAN • Iaşi, str. Cronicar Mustea nr. 17
C.P. 161 • cod 700198 • Tel. Difuzare: 0788.319462
Fax: 0232/230197 • euroedit@hotmail.com
http: //www.euroinst.ro

„Mi-am dorit să ofer un ghid accesibil pentru termenii, conceptele şi tendinţele care jalonează analiza naraţiunii, de asemenea un punct de plecare pentru dezvoltarea uneltelor naratologice". (Gerald Prince)

„Gerald Prince îşi cunoaşte bine domeniul. A contribuit din plin la inventarea lui". (Seymour Chatman)

Gerald Prince, autorul *Dicţionarului,* este profesor de franceză la University of Pennsylvania. A mai publicat *Narratology,* Berlin: Mouton, 1982.

Sorin Pârvu, traducătorul *Dicţionarului,* este profesor de engleză la Universitatea „Al. I. Cuza", Iaşi. A mai publicat *The Romanian Novel,* New York: Columbia University Press, 1992.

9 789736 112782
www.euroinst.ro

INSTITUTUL EUROPEAN